



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# LA IMAGEN DE LA MUJER DEL APOCALIPSIS EN NUEVA ESPAÑA Y SUS IMPLICACIONES CULTURALES

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**  
**DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART**  
Programa de Doctorado en Historia del arte  
con mención hacia la de excelencia.

**Tesis doctoral**

**SERGI DOMÉNECH GARCÍA**

Dirigida por el  
**Dr. RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES**  
**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

Valencia, 2013



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

*Als meus pares,  
Eligio i Maria.*



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

“He aquí que viene el tiempo en el que sucederá que, cuando se cumplan los signos que te he predicho, aparecerá la esposa en apariencia de ciudad y será manifiesta la tierra que ahora está oprimida, y todo el que sea librado de los males predichos verá mis maravillas [ ... ] Y sucederá que, tras estos siete días, será despertado el mundo que todavía no está despierto”

**Libro IV de Esdras (7,26-44).**

“Eres tú, México, Patria mía, una mujer portento, que vio Juan en términos del cielo con lucimientos suyos y preñada de un hijo; en mucho te pareces: alas tuvo de águila; el dragón que te sigue se vale de las aguas y si estando en el cielo con un hijo pretende allí tragarte ¿qué pasarán tus hijos en la tierra?”

**Miguel Sánchez, 1640.**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

# Sumario

INTRODUCCIÓN	11
¿Por qué <i>imagen</i> , <i>Mujer del Apocalipsis</i> y <i>Nueva España</i> ?	13
Estado de la cuestión y objetivos.	18
Metodología y estructura de la tesis.	28

## PRIMERA PARTE

### TEMAS Y TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA VIRGEN MARÍA COMO LA MUJER DEL APOCALIPSIS

#### CAPÍTULO 1. LA *MULIER AMICTA SOLE* DEL APOCALIPSIS DE SAN JUAN. DE IMAGEN DE LA IGLESIA A SU IDENTIFICACIÓN CON MARÍA

1.1. IMAGEN Y PALABRA. LA <i>MULIER AMICTA SOLE</i> DEL CAPÍTULO 12 DEL APOCALIPSIS	43
La Mujer con los símbolos astrales perseguida por el dragón de siete cabezas.	47
Juan en Patmos escribe el <i>Apocalipsis</i> .	72
La <i>mulier</i> como símbolo de la Iglesia triunfante y su identificación con María.	97
1.2 MARÍA COMO LA <i>MULIER AMICTA SOLE</i> . LA VIRGEN SOBRE EL CRECIENTE	107

#### CAPÍTULO 2. TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN NUEVA ESPAÑA. TRADICIÓN, CONTINUIDAD Y VARIANTES

2.1 LA RECEPCIÓN DE LA TRADICIÓN HISPÁNICA. DE LA <i>TOTA PULCHRA</i> A LA IMAGEN DEFINITIVA DE LA INMACULADA	119
Los primeros modelos y su continuidad. El tipo iconográfico de la <i>Tota pulchra</i> .	121
La imagen definitiva de la Inmaculada Concepción.	147
Inmaculada Combatiente.	160

2.2 LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN CONTEXTO APOCALÍPTICO	167
Virgen apocalíptica o Inmaculada alada.	168
La esposa en apariencia de ciudad. María como la Jerusalén celeste.	192
2.3 LA CONCEPCIÓN DE MARÍA EN EL TIEMPO	205
La genealogía de la Virgen. El tallo del pecho de san Joaquín y santa Ana o la variante mariana del árbol de Jesé.	210

### **CAPÍTULO 3. LA VIRGEN DE GUADALUPE. ICONOGRAFÍA INMACULISTA DEL CULTO GUADALUPANO**

3.1 LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE	231
La Virgen de Guadalupe como la Mujer del Apocalipsis.	240
3.2 LA DEFENSA DEL MILAGRO. TIPOS ICONOGRÁFICOS INMACULISTAS DEL CULTO GUADALUPANO	253
El taller celestial.	256
La creación en idea y materia de María. El alma de la Virgen es guadalupana.	268

## **SEGUNDA PARTE**

### **LA IMAGEN DE LA MUJER DEL APOCALIPSIS Y LA RETÓRICA VISUAL EN EL ARTE NOVOHISPANO**

#### **CAPÍTULO 4. LA VIRGEN MARÍA PRESERVADA DEL PECADO ORIGINAL. EL DISCURSO VISUAL DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS Y EL CULTO A LA INMACULADA**

4.1 LAS ÓRDENES RELIGIOSAS Y EL CULTO A LA INMACULADA EN NUEVA ESPAÑA	279
Las <i>alas</i> de la Inmaculada y sus defensores.	281
El éxito de la Inmaculada Concepción. Los carros triunfales.	297
4.2 LA PROPAGANDA SERÁFICA. EL HUERTO INMACULISTA DE LOS HIJOS DE SAN FRANCISCO	309
La fortaleza franciscana. El huerto libre de espinas de la rosa seráfica.	312
“Virgen, madero y muerte”. El Misterio de la recirculación o María como nueva Eva.	325
La Sangre de Cristo anega el jardín concepcionista. Inmaculismo y religiosidad femenina.	342
4.3 <i>SIGNUM MAGNUM, NUBECULA PARVA</i> . DE LA REVELACIÓN ELIANA A LA ÚLTIMA VARIANTE DE LA INMACULADA APOCALÍPTICA	351

#### **CAPÍTULO 5. *PER ME REGES REGNANT*. INMACULISMO Y PODER**

5.1 LA MONARQUÍA HISPÁNICA A LOS PIES DE LA INMACULADA	373
Ecos de la política de los Austria a favor del reconocimiento dogmático. Felipe IV y la edad de oro del Inmaculismo.	374
Carlos III y la renovación del compromiso político con la defensa de la Inmaculada.	386
Los poderes virreinales rendidos a la Inmaculada. Las imágenes de jura.	395
La finalidad persuasiva de las imágenes de devoción y los ‘verdaderos retratos’ como imágenes de sustitución afectiva.	400



5.2 LOS SIETE PRÍNCIPES, PROTECTORES DE LA MONARQUÍA Y DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN	419
Imagen y devoción de los siete Príncipes angélicos en Nueva España.	428
El patrocinio de los siete Príncipes sobre la tarea misional y su defensa de la monarquía.	446
El estandarte del príncipe de los ángeles. San Miguel, emblema de la defensa política de la Inmaculada Concepción en Nueva España.	464

## **CAPÍTULO 6. EL DISCURSO VISUAL DE LA EVANGELIZACIÓN. MARÍA EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS DE LA IGLESIA**

6.1 LA IDEA DE LA EMIGRACIÓN DE LA IGLESIA AL NUEVO MUNDO. DE LAS UTOPIÁS FRANCISCANAS A LA PROPAGANDA JESUITA	479
La inclusión del continente americano en el tiempo histórico cristiano.	481
El patrocinio mariano de la empresa misional.	489
La regeneración de la Iglesia en América. Los franciscanos y el sueño de una nueva España.	496
La misión universal de la Compañía y el nacionalismo criollo en Nueva España.	518
El regreso del protagonismo de la evangelización como discurso visual del franciscanismo novohispano.	525
6.2 LA MUJER DEL APOCALIPSIS COMO IMAGEN DE LA IGLESIA NOVOHISPANA	529
La <i>Virgo in sole</i> y el último <i>quid</i> del misterio de la Inmaculada	536

CONCLUSIONES GENERALES	549
------------------------	-----

LISTADO DE ILUSTRACIONES	559
--------------------------	-----

### **BIBLIOGRAFÍA**

FUENTES LITERARIAS	575
--------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA	587
----------------------	-----

## **TOMO II. CATÁLOGO DE IMÁGENES**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Introducción

Existe un lugar común en la presentación de trabajos de investigación sobre estudios de la retórica visual de los virreinos americanos. Se trata del habitual asombro de los historiadores del arte ante las peculiaridades descubiertas en el *mundo americano* que apenas son perceptibles en el arte peninsular, a pesar de que en ambas orillas del atlántico gobernaba el mismo rey el cual promulgaba una única y verdadera fe católica en todos sus territorios. Este asombro hace referencia a la existencia de un discurso visual genuino, con ejemplos apartados de la tradicional imagen retórica peninsular, lo que en ocasiones suele identificarse como imágenes faltas de decoro, de control eclesiástico, e incluso heréticas. Lo sorprendente de este hecho se acentúa si tenemos en cuenta que la Iglesia, por su parte, había decretado las instrucciones necesarias para unificar el lenguaje visual y hacer de las manifestaciones artísticas el principal apoyo en la difusión de sus principios y dogmas. La proyección del ideario apostólico romano, sin faltas ni errores, y la constatación de la existencia de un monarca hispánico destinado a la defensa de la religión ante sus enemigos era el destino principal de la práctica artística a un lado y otro del océano.

En Nueva España, como en el resto de virreinos, se vieron condicionados por esa doble fuerza totalizadora. Por un lado, el catolicismo romano había promovido desde el concilio de Trento un único discurso controlado desde el papado y difundido por las diversas

órdenes religiosas, sedes catedralicias y ámbitos universitarios. Estos decretos fueron tomados como sustento central en la tarea misional americana. El papel de la monarquía en este empeño fue firme desde sus comienzos. Felipe II, en su papel de patrono de la Iglesia americana, convocó los correspondientes concilios provinciales para la aplicación de las disposiciones acordadas en Trento. Para esta adaptación de la política imperial en la evangelización del Nuevo Mundo, debido a los cambios que el Concilio le exigía a la corona, el rey tuvo que convocar en Madrid la Junta Magna el año de 1568. De allí saldrían las nuevas disposiciones en la tarea de dominación y evangelización que hizo llegar a sus virreyes en Nueva España y Perú. Fue entonces cuando se indicó la necesidad de convocar concilios y sínodos provinciales y se generaron las recomendaciones sobre el modo en el que debía orientarse la práctica catequética.<sup>1</sup> El resto del trabajo lo tomarían las órdenes religiosas que al discurso apologético sumaron el de exaltación de su propia tarea misional. También la monarquía hispánica, que asentaba gran parte de sus soflamas en la unión de su destino al de la propia cristiandad y a sus planes de ecumenicidad, encontró en el arte un instrumento altamente eficaz para el control ideológico de sus posesiones territoriales.

Atendiendo a estos motivos, sigue sorprendiendo la originalidad —término que debe ser utilizado en sustitución de cualquier otro peyorativo— con el que son tratados algunos de los habituales temas religiosos. A pesar del establecimiento de decretos y mecanismos para desarrollar un discurso visual unitario también existió espacio para la flexibilidad y la aparición de manifestaciones genuinas en los distintos ambientes culturales. El sistema permitía esta variabilidad atendiendo a la existencia siempre de mecanismos de control sobre la imagen religiosa. Sirve como modelo de todo ello las programaciones visuales sobre la Inmaculada Concepción. El siglo XVI se inauguró con una imagen conceptual de la Virgen capaz de significar la doctrina que afirmaba que había sido librada del pecado original desde el primer instante de su Concepción. La defensa auspiciada por un

---

<sup>1</sup> SARANYANA, Josep Ignasi (2009): *Breve historia de la teología en América Latina*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 45.

sector importante de la Iglesia tomó gran relevancia en el mundo hispánico<sup>2</sup> y sus promotores —eclesiásticos y civiles— encontraron también un aliado fiel en la codificación de modelos visuales estandarizados. Es por eso que puede considerarse a la retórica visual concepcionista como el mejor ejemplo de creación de un guión marcado para la creación artística. Sin embargo, en el imaginario devocional y apologético de la Inmaculada en Nueva España se aprecia una originalidad notable.

Para poder entender la verdadera dimensión alcanzada por la visualidad artística como canal genuino de la transmisión de los valores y conocimientos de la cultura novohispana hay que entenderla como una parte de un todo más general. El todo es el discurso teológico y cultural de los siglos XVII y XVIII. Este trabajo pretende servir de aportación al estudio de este contexto al presentar las bases y coordenadas de la originalidad novohispana a la hora de construir una imagen propia para un discurso como el concepcionista con un profundo calado social y de devoción.

### ¿POR QUÉ IMAGEN, MUJER DEL APOCALIPSIS Y NUEVA ESPAÑA?

La presente tesis de doctorado aborda el estudio de la imagen de la Mujer del Apocalipsis en la retórica visual novohispana. En el propio título se encuentra enunciado este asunto, así como los límites temporales y geográficos y la línea metodológica seguida. En estas breves líneas conviene justificar los parámetros de esta elección, presentando los principales rasgos del discurso crítico así como definir los objetivos marcados en la investigación.

Es en el *Apocalipsis* de san Juan donde aparece la figura de la *mulier* o Mujer apocalíptica, en concreto en el capítulo 12 donde se cuenta su lucha por huir del dragón. La carga simbólica de estas revelaciones, su inclusión como libro canónico dentro de la Biblia y,

---

<sup>2</sup> En la formación de un nuevo tipo iconográfico que significase con claridad y de forma definitiva la doctrina concepcionista tuvo mucho que ver el mundo hispánico. ESCALERA PÉREZ, Reyes (2004): “La revolución iconográfica de la Inmaculada Concepción”, en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* [cat. exp.], Málaga, p. 43.

sobre todo, los avatares históricos del cristianismo, han dotado de gran protagonismo a esta figura literaria. Inicialmente fue entendida como símbolo de la Iglesia, metáfora de sus persecuciones y tribulaciones, así como del triunfo prometido al Pueblo de Dios. Su traducción visual ha ocupado los espacios más destacados en las ilustraciones del *Apocalipsis*. Con el tiempo, las figuras entendidas como imágenes de la Iglesia se fueron asimilando a la Virgen. El fundamento de esta exégesis se asentaba en que, si la Virgen María era imagen de la Iglesia, era lógico que la Sulamita del *Cantar de los Cantares* o la *mulier amicta sole*, conocidas figuras eclesiológicas, se reconociesen como símbolos de María. Esta identificación estuvo presente en los comentarios de Ecumenio, en el siglo VI, y en el de otros tantos escritores altomedievales.<sup>3</sup> La plena declaración de esta interpretación llegó en los siglos XII y XIII por medio de comentarios como los del cisterciense Bernardo de Claraval. La Mujer del Apocalipsis pasó a ser vista así como imagen de María, con los consecuentes cambios en las tipologías iconográficas.

La imagen de la Mujer del Apocalipsis se concretó en tipos iconográficos que acompañaban las ilustraciones del *Apocalipsis*, de acuerdo con el sentir narrativo del texto. Con el tiempo fueron sucediéndose imágenes de naturaleza conceptual, en obras como el *Speculum humanae salvationis*, donde la Mujer del Apocalipsis podía aparecer revestida con sus atributos pero fuera del contexto narrativo. Los principales atributos iconográficos de la *mulier* fueron la luna situada a los pies, el sol a sus espaldas y la corona de doce estrellas, a los que también se suman el par de alas que le permiten huir del dragón al desierto. La identificación de María con la Mujer apocalíptica supuso la asimilación de estos símbolos por parte de algunas de las tipologías marianas medievales. A excepción del par de alas, advocaciones como la Virgen del Rosario o la Virgen de la Humildad incorporaron algunos de estos atributos. De la misma forma apareció una nueva tipología iconográfica de la Virgen como la *mulier amicta sole* que la representaba sobre el creciente, iluminada por los rayos solares y con las doce estrellas como corona.

---

<sup>3</sup> GARCÍA PAREDES, J. (2001): *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 167. El texto completo fue encontrado a finales del siglo XIX y publicado en HOSKIER, H.C. (1928): *The Complete Commentary of the Oecumenius on the Apocalypse*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

De esta tradición visual surgió la imagen definitiva de la Inmaculada Concepción cuya concreción visual había resultado una tarea complicada. Los primeros intentos llevados a cabo en época medieval se sustentaron en la vida de san Joaquín y santa Ana, los padres de la Virgen, cuya historia estaba contada en los evangelios apócrifos. Pero la llegada de una imagen propia para la Inmaculada tuvo lugar en el siglo XVI con la *Tota pulchra*, afianzándose un siglo después la imagen definitiva de la Inmaculada. La clave para llegar a esta solución fue la interpretación en clave tipológica de las prefiguraciones marianas de origen medieval, que no habían tenido una exclusiva lectura inmaculista. De este modo se consiguió una fórmula iconográfica homogénea que combinaba las figuras de la Esposa del Cantar de los Cantares, la Mujer del Apocalipsis y la idea de María como una nueva Eva. El catolicismo conseguía así una imagen pujante y efectiva a la hora de dotar a sus defensores de un signo común que fuese reconocible por todos los creyentes, en base a los postulados tridentinos. Pero el acuerdo existente sobre un único patrón permitió también variaciones locales y programaciones visuales genuinas. En el caso novohispano esto significó la aparición, a partir de mediados del siglo XVII, del tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica. La particularidad del mismo, cuyo origen se encuentra en un modelo de Rubens, estaba en presentar a la Virgen en medio del contexto del capítulo 12 del *Apocalipsis*, asumiendo también como atributo el par de alas. El resultado fue una imagen que acentuaba la exégesis de la Inmaculada con la visión de san Juan apoderándose de su simbología de forma más efectiva.

La Mujer del Apocalipsis se convirtió en símbolo de la creación *ab aeterno* de María de tal forma que la representación de la Inmaculada alada se convirtió tanto en un tópico habitual de los programas visuales apologéticos —producidos originariamente en contextos intelectuales— como de las imágenes de devoción que tuvieron un uso particular. Esta interpretación se generalizó en la mariología cristiana y en las soflamas religiosas novohispanas, como se deduce de la producción literaria, el discurso homilético y la retórica visual. Es tarea de la presente tesis constatar el modo en el que este asunto fue presentado en las artes visuales tomando cuerpo en imágenes.

La férrea defensa de la doctrina de la Inmaculada en el mundo hispánico le confirió una especial carga política a un asunto teológico. La monarquía hispánica, a partir de Felipe II, inició una campaña de propaganda y estrategia diplomática tratando de otorgarle el reconocimiento dogmático por parte del papado. De tal forma que, durante el reinado de Felipe IV, en lo que a la visualidad artística se refiere, llegaría a imperar una edad dorada de la Inmaculada Concepción con un protagonismo pleno de su imagen. Este hecho estuvo marcado por el papel de los franciscanos cuya orden se encargó de mostrarse como la principal valedora de la doctrina. Para ello dedicaron grandes esfuerzos en disipar cualquier duda. Estas disputas dialécticas contra los maculistas fueron también el telón de fondo de la gran mayoría de las soflamas verbo-visuales. Los franciscanos sirvieron de apoyo a la casa de los Habsburgo en la construcción de un alegato de legitimación de su hegemonía política. Este discurso reposaba sobre una visión imperial que entendía la salvaguarda de la Inmaculada como un síntoma evidente de que a los reinos hispánicos —con su monarca a la cabeza— le estaba reservado un papel determinante dentro de la historia de la salvación.

En Nueva España, la imagen de la Inmaculada sirvió al mismo propósito general pero, en virtud de una realidad histórica concreta, vio como a mediados del siglo XVII la defensa de la doctrina concepcionista funcionó como canal de transmisión de un deseo por resaltar el protagonismo del virreinato en la consecución de los propósitos imperiales. Entre estos estaba el llevar a cabo los esfuerzos por conseguir una cristianidad universal, haciendo que el evangelio fuese conocido y venerado en todo el orbe como propósito escatológico y destino predeterminado de la monarquía hispánica. Fue de esta forma que la figura de la Mujer del Apocalipsis se convirtió en un símbolo del triunfo de la Iglesia novohispana a manera de una manifestación del éxito de la evangelización como parte significativa de los planes divinos. El resultado fue la generación de la imagen de la Virgen apocalíptica, adopción de un reconocido símbolo eclesiológico que había sido reactivado por la tradición concepcionista y que se unió al discurso de asentamiento de los poderes civiles y religiosos virreinales consecuencia de la aparición del movimiento cultural criollo.



Un hito clave en todo este proceso fue el culto guadalupano, donde mejor se manifestó la conversión de la imagen de la Mujer apocalíptica en símbolo de la Iglesia novohispana. Miguel Sánchez tuvo en primer lugar la palabra al comparar a México con la *mulier* en un sermón sobre san Felipe de Jesús, tal y como lo descubrió el historiador Francisco de la Maza.<sup>4</sup> Pero el paso realmente significativo fue la afirmación, por parte de este sacerdote oratoriano, de que las mariofanías del Tepeyac habían estado profetizadas en el capítulo 12 del *Apocalipsis*.<sup>5</sup> De esta forma, el texto bíblico y la imagen milagrosa de la Virgen resumían la historia de México, especialmente la conquista y evangelización del territorio y la confianza de que había de desempeñar, como nación, un papel destacado en la historia de la Salvación. Todo ello estuvo de acuerdo con la idea de ver en la evangelización la edad fundacional de la “patria criolla” y en la incorporación del mundo prehispánico a la historia antigua del viejo continente.

En la base de estos planteamientos se ha visto la presencia de resabios de utopías bajomedievales sobre la extinción del mundo o llegada del milenio en relación con el proceso de evangelización de América. Un discurso cuya base se asentaba en los intereses políticos de los Hasburgo que contó con la promoción de la Compañía de Jesús, la cual los tomó del ideario franciscano.

En resumen, el trabajo se presenta como un estudio de la Inmaculada en el virreinato americano, y especialmente en su tipología alada, sobre la idea de la Mujer del Apocalipsis convertida en principal símbolo eclesiológico de triunfo de la causa concepcionista y de toda la institución eclesiástica virreinal. Para ello se persiguen distintos propósitos. En primer lugar, la ordenación del citado discurso siguiendo su plasmación por medio de la adopción y variación de los diversos tipos iconográfico como base que permitirá lanzar conclusiones culturales sustentadas. En segundo lugar, su implicación en la retórica visual novohispana por medio del análisis de la dimensión que alcanzaron los distintos

---

<sup>4</sup> DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951], p. 50.

<sup>5</sup> SÁNCHEZ, Miguel (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

alegatos, quien estuvo detrás de éstos y de las distintas formulaciones visuales, y su conexión con el resto de asuntos vinculados tales como la defensa dogmática o su implicación en discursos locales. Por último, conviene delimitar en qué punto las bases del discurso inmaculista novohispano, al tomar la imagen de la Mujer del Apocalipsis, estaban fundamentadas en tradiciones utópicas y apocalípticas, especialmente en el amadeísmo. Por ello conviene introducir un nuevo asunto de estudio, el de los siete Príncipes. Su devoción, introducida tempranamente en el virreinato al ser vistos como patronos de la evangelización, fue reactivada a mediados del siglo XVII en pleno auge del sentimiento criollo, coincidiendo con las declaraciones de Miguel Sánchez sobre la Guadalupana y presenta aspectos coincidentes.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio de la Inmaculada Concepción en el mundo hispánico ha despertado el interés de los historiadores del arte por lo destacado del asunto, por la variabilidad de las distintas alternativas y tipologías, y por lo extenso de sus implicaciones históricas, sociales y culturales. Resulta inapropiado realizar un barrido exhaustivo por los trabajos clásicos pero, de entre todos, destaca el de Susan Stratton-Pruit, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, publicado en 1989.<sup>6</sup> Esta investigadora americana —entonces vinculada a la Hispanic Society de Nueva York— realizó un sólido trabajo que sigue siendo hoy en día un referente indiscutible. Anteriormente habían visto la luz relevantes estudios generales como los de Augustin M. Lépicier, *L'Immaculée Conception dans l'Art et l'Iconographie*, en 1956, o el de Mirella Levi d'Ancona, *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, de 1957.

En los últimos años, con motivo del 150 aniversario de la proclamación pontificia del dogma de la Inmaculada Concepción, se llevaron a cabo numerosos encuentros, exposiciones y publicaciones que atendieron a la extensa variedad visual de este tema. Así,

---

<sup>6</sup> STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. de José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

por ejemplo, en Roma pudo visitarse la exposición *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, que tuvo su correspondiente catálogo. Para los estudios hispánicos destacan algunos de estos encuentros, como la exposición en la catedral de la Almudena, en Madrid,<sup>7</sup> el Simposium *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* organizado por el Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.<sup>8</sup> La publicación de estudios y catálogos con relevantes aportaciones como la de Málaga por medio de la exposición y catálogo titulado *Tota pulchra. El arte de la Iglesia en Málaga*, o la de Sevilla con el título *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*.<sup>9</sup> Ricardo Fernández Gracia atendió al caso navarro en la obra *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco*, en 2004. Un año antes ya había publicado *Iconografía de sor María de Ágreda*, un estudio que repasaba la imagen de ésta destacada monja concepcionista en el mundo hispánico.<sup>10</sup>

En América, en el territorio de los antiguos virreinos, se generaron dos publicaciones también vinculadas a exposiciones, que analizaban la tradición local. En Lima, las conclusiones se recogieron en el libro *La Inmaculada Concepción. 150 años*, en 2005. Lo mismo sucede en México con la exposición *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, organizada por el Museo de la Basílica de Guadalupe en el mismo año de 2005. El comisariado científico fue llevado a cabo por el propio personal investigador, formado entonces por Lenice Rivera, Iván Martínez y Marta Retha. El texto del catálogo se inaugura con un prólogo escrito por Susan Stratton-Pruit en el que insiste sobre la excepcionalidad de las soluciones visuales novohispanas. El catálogo aborda, en primer lugar, el asunto dogmático de Inmaculada Concepción y su complejidad de la traducción en la retórica visual novohispana. En un segundo trabajo se trata las históricas disputas por su aceptación y los recelos levantados. Le siguen otros trabajos sobre

<sup>7</sup> VV.AA. (2005): *Inmaculada, Madrid*, Fundación Las Edades del Hombre.

<sup>8</sup> (2005): *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* (actas de Simposium), Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, n. 2, Ediciones Escorialenses (EDES).

<sup>9</sup> VV.AA. (2004): *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*, [cat. exp.], Sevilla, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajatur.

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (2003): *Iconografía de sor María de Ágreda*, Pamplona, Caja Duero; FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (2004): *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra.

la dimensión política que significó para el mundo hispánico, las celebraciones mexicanas tras conocerse la noticia de su declaración como dogma de fe, y un último estudio sobre su expansión social en el virreinato a partir de obras de devoción.

Jaime Cuadriello ha participado en el estudio de la imagen de la Inmaculada Concepción en Nueva España con relevantes aportaciones. En el catálogo del Museo Nacional de Arte de México se ocupó de la redacción de las fichas correspondientes a obras como la *Virgen de la Sirena* [fig. 87], o la serie de láminas de cobre de José de Ibarra.<sup>11</sup> Pero deben ser citados dos de sus trabajos más recientes. En ellos inserta la tradición novohispana con el programa ideológico hispánico. Se trata de dos artículos titulados “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”,<sup>12</sup> y “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”.<sup>13</sup> El primero de fue su contribución al proyecto general titulado *Pintura de los reinos* que culminó con la publicación de una obra de cuatro volúmenes donde se discutía sobre la existencia de una unidad de acción e intención en el arte hispánico —también se realizó una exposición en Madrid, con sede en el Palacio Real y el Museo del Prado. El segundo de los artículos forma parte del catálogo de la exposición *Sacred Spain*, organizada por el Indianapolis Museum of Art, que buscaba un mismo propósito pero centrado en la función y el discurso de la imagen religiosa.

Héctor Schenone ha sido uno de los últimos en realizar un estudio de los tipos iconográficos de la Inmaculada en los virreinos americanos dentro de su trabajo de mariología general titulado *Santa María. Iconografía del arte colonial*, editado en 2008 en Buenos Aires.<sup>14</sup> Este trabajo se inserta dentro de una serie que él mismo inauguró con

<sup>11</sup> CUADRIELLO, Jaime (1999): *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-III, UNAM.

<sup>12</sup> CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.

<sup>13</sup> CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.

<sup>14</sup> SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

trabajos dedicado a la iconografía de Cristo y de los santos.<sup>15</sup> Se trata de un prometido estudio llevado a cabo durante un largo periodo y, en los últimos años, con la ayuda de una de sus colaboradoras, en los que define las diversas tipologías marianas atendiendo a una clasificación en tres parte: “La Virgen antes del tiempo. La Inmaculada Concepción”, donde se analizan imágenes conceptuales, “La Virgen en el tiempo”, que aborda principalmente los tipos narrativos de la vida de la María vinculados con los apócrifos,<sup>16</sup> y, por último, “Advocaciones”. El resultado ha ofrecido a la americanística —y la Historia del arte, en general— una herramienta que sirve de base para trazar un atlas general de la imagen de la Virgen María en el Nuevo Mundo. Pero en lo que al estudio de la Inmaculada se refiere, el carácter enciclopédico de la obra de Schenone no tiene entre sus objetivos plantear un marco concreto para los casos novohispanos, ni resuelve las principales dudas planteadas.

El primer estudio crítico en poner de manifiesto el origen, formación y motivos de la variabilidad de los tipos iconográficos concepcionista a tenor de su relación con la *mulier amicta sole* como símbolo de la Iglesia y, posteriormente, figura de la Virgen, fue Rafael García Mahiques. El resultado se dio a conocer en dos artículos publicados en la revista *Ars longa*, publicada por el departamento de Historia del arte de la *Universitat de València*, entre los años 1995-1997.<sup>17</sup> Estas contribuciones sirvieron para ordenar aspectos de la creación del tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis y de su relación con las imágenes marianas, especialmente con la Inmaculada Concepción. Con ello, esclareció algunos conceptos esenciales en atención a un fundado trabajo de las fuentes patrísticas. No obstante, de nuevo incidían en el desarrollo diacrónico de los tipos iconográficos pero sin adentrarse en el ámbito conceptual e imaginario de tipologías como las Vírgenes apocalíptica novohispanas.

---

<sup>15</sup> SCHENONE, Héctor (1992): *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol I y II, Buenos Aires, Fundación Tarea; (1998): *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea.

<sup>16</sup> Los tipos iconográficos narrativos que se fundamentan y reproducen escenas evangélicas están analizados en sus anterior libros sobre Cristo o los santos.

<sup>17</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1995): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius”, *Ars longa*, 6, pp. 187-197; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars longa*, 7-8, pp. 177-184.

Es en la actual producción científica mexicana donde sí han encontrado una atención notable estas Inmaculadas aladas, de tal modo que se ha extendido el adjetivo de “apocalíptica” a toda representación de la Inmaculada Concepción. Como se verá en la presente tesis, tal consideración resulta poco acertada a la hora de definir en tipos iconográficos la imagen de la Inmaculada, pero evidencia la importancia de la *mulier* como símbolo del triunfo de la Iglesia novohispana. La atención a este fenómeno cultural se ha realizado en México casi con exclusividad en relación con el estudio de la imagen y culto a la Virgen de Guadalupe. Con ello se pone de manifiesto que, principalmente, la historiografía ha incidido en el estudio del imaginario guadalupano que, en verdad, fue realmente potente a partir del siglo XVIII, sobre todo en su segunda mitad. Fue para entonces que se vio aumentado el deseo por convertir la devoción a la Virgen de Guadalupe en un asunto de unión de todo el territorio de la Nueva España.

Los estudios sobre guadalupanismo mexicano han tenido muy diversos protagonistas, pero lo cierto es que Francisco de la Maza se convirtió en el primero en inaugurar la tendencia moderna en la investigación de su producción visual al incidir en aspectos claves. En su obra *El guadalupanismo mexicano*, publicada por primera vez en 1951,<sup>18</sup> centra varios aspectos claves en el estudio de la producción visual guadalupana, como el hecho de que el origen se encuentra en Miguel Sánchez y su obra de 1648, seguido por el resto de “evangelistas guadalupanos”, como él mismo indica.<sup>19</sup> De la Maza señala los aspectos claves de este discurso devocional como son la conversión de la tradición *acheiropoietas* de la Guadalupana en un discurso de defensa de la imagen religiosa y, unido a la exégesis con el capítulo 12, también de la Inmaculada Concepción. Otro de los aspectos fue su relación con el creciente criollismo y su labor en la formación de una identidad propia. Por último, también señala aspectos relacionados con el hecho de que la instauración de la devoción a la Virgen en el Tepeyac fuese un traslado del culto a la diosa prehispánica Tonatzin. Estos dos últimos aspectos fueron motivo de atención del hispanista

---

<sup>18</sup> DE LA MAZA, Francisco (1951): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica.

<sup>19</sup> En opinión de Francisco de la Maza, estos serían cuatro autores novohispanos, entre ellos Miguel Sánchez, seguido por Luis Lasso de la Vega, Luis Becerra Tanco y Francisco de Florencia.

francés Jacques Lafaye quien, en 1974, publicó en francés su obra *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, que impresionó a intelectuales como Octavio Paz.

En el campo concreto de la Historia del arte —dejando de lado las incursiones antropológicas—, fue precisamente la destacada relación con la producción literaria guadalupana y la importancia de la imagen de la Guadalupana en el programa político y religioso criollo lo que condicionó los posteriores estudios, principalmente a las señeras contribuciones de Jaime Cuadriello y David Brading.

En 1989 se publicó en México el catálogo *Maravilla Americana, variantes de la iconografía guadalupana* donde Jaime Cuadriello trató el tema de la defensa del milagro guadalupano y su relación con el inmaculismo con el texto “Los pinceles de Dios Padre”.<sup>20</sup> Esta contribución se vio completada pocos años después en una ponencia presentada en el *Coloquio Internacional de Historia del arte* organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. El título de ésta fue “Atribución disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”.<sup>21</sup> Un tercer trabajo de Cuadriello completa el primer grupo de trabajos que definirían su posterior contribución científica. Se trata de un monográfico de la revista *Artes de México* titulado “Visiones en Patmos-Tenochtitlán: la Mujer águila”. Lo importante de esta última contribución, que publicó mejorada en una posterior obra colectiva,<sup>22</sup> fue recuperar las tesis principal de Miguel Sánchez, como había hecho Francisco de la Maza, y plantear las bases del discurso que éste utilizó: la Guadalupana —como Mujer del Apocalipsis— convertida en imagen del triunfo de la Iglesia en Nueva España y el águila mexicana como emblema intemporal del México prehispánico y Habsbúrgico que dota simbólicamente de alas a la Inmaculada.

<sup>20</sup> CUADRIELLO, Jaime (1989): “Los pinceles de Dios Padre”, en *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43.

<sup>21</sup> CUADRIELLO, Jaime (1995): “Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

<sup>22</sup> CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

En los años siguientes a estas primeras contribuciones, Jaime Cuadriello siguió con nuevas aportaciones que completaban el estudio con aspectos como los entresijos en la consecución del patronato guadalupano —primero sobre la ciudad de México y luego sobre todo el virreinato— y su repercusión visual tanto en imágenes oficiales de los poderes religiosos como su implicación social por medio de la expansión de su devoción.<sup>23</sup> En los primeros años del nuevo siglo, Cuadriello consiguió concluir su efectiva contribución a los estudios de guadalupanismo mexicano con dos exposiciones, cuyos catálogos se han convertido en obras indispensables de la actual historiografía americanística. Ambas tuvieron como marco de celebración el Museo de la Basílica de Guadalupe en México, convertido en nuevo lugar de encuentro científico. La primera exposición, *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, resume sus anteriores aportaciones pero con nuevas aportaciones.<sup>24</sup> En el catálogo colaboran también Paula Mues y Rosario Granados, analizando el discurso de la liberalidad del arte y la devoción a San Miguel en relación a partir de las soflamas relacionadas con la imagen milagrosa del Tepeyac.<sup>25</sup> La segunda de las exposiciones tiene como eje central una pequeña obra pintada sobre lámina de cobre y atribuida a Miguel Cabrera. En esta exposición titulada *Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera*,<sup>26</sup> que también se expuso en el Museo Soumaya, retoma el tema

<sup>23</sup> CUADRIELLO, Jaime (1998): “El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de la Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746”, en *Tiempos de América*, n. 2, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 3-18; (1999): “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación”, en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 50-107; (1999): “Tierra de prodigios: la ventura como destino”, en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 180-228; (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.

<sup>24</sup> CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

<sup>25</sup> MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59; GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.

<sup>26</sup> (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.



de la declaración pontificia de la Virgen de Guadalupe como patrona de México en el marco de su 250 aniversario.

Por otra parte, David Brading, profesor del *Center of Latin American Studies* de la Universidad de Cambridge, se convirtió en el interlocutor principal de Jaime Cuadriello. En 1994 publicó una edición de sermones guadalupanos pertenecientes a las colecciones del Centro de Estudios de Historia de México-CONDUMEX (hoy CARSO).<sup>27</sup> En ellos se revela el modo en el que la Virgen de Guadalupe se apropió, en el siglo XVIII, del carisma de la *mulier amica sole* como símbolo de la Iglesia. En 2001 sacó a la luz su trabajo *Mexican phoenix. Our lady of Guadalupe: image and tradition across five centuries*, publicado en español un año después.<sup>28</sup> En realidad, este trabajo es la conclusión de una línea de investigación anterior en la que puso su énfasis en los símbolos protonacionales de México a partir de la importancia de los mitos prehispánicos y la lectura en clave bíblico-exegética de la historia del virreinato de la Nueva España. En 1984 y 1985, había publicado dos trabajos, en este sentido, relevantes: *Prophecy and Myth in Mexican History* y *The Origins of Mexican Nationalism*.<sup>29</sup> Estos trabajos le sirvieron para presentar un último estudio en 1991, *Orbe indiano*, un ensayo sobre la historia importancia de la historia de México desde la conquista, al sentimiento criollo y construcción nacional del México independiente.<sup>30</sup> En esta última obra llegó a afirmar del culto guadalupano que “la imagen conservada y venerada en el cerro del Tepeyac era el arca de la alianza mexicana; una promesa de elección, señal de que en adelante la Virgen María sería la protectora especial del pueblo mexicano”.<sup>31</sup> La estela de

---

<sup>27</sup> BRADING, David (Selección y estudio introductorio) (1994): *Siete sermones guadalupanos*, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex. En el año 2005, el Centro de Estudios de Historia de México se realizó una nueva edición con la inclusión de dos nuevos sermones y con el título *Nueve sermones guadalupanos*.

<sup>28</sup> BRADING, David (2001): *Mexican phoenix. Our lady of Guadalupe: image and tradition across five centuries*, Cambridge, Cambridge University Press [ed. en español, (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus].

<sup>29</sup> BRADING, David (1984): *Prophecy and Myth in Mexican History*, Cambridge, Cambridge University Press [(1988): *Mito y profecía en la historia de México*, México, editorial Vuelta]; (1985): *The Origins of Mexican Nationalism*, Cambridge, Cambridge University Press.

<sup>30</sup> BRADING, David (1993): *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República criolla. 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica [primera edición en inglés, (1991): *The first America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots and the Liberal State, 1492-1876*, Cambridge, Cambridge University Press].

<sup>31</sup> BRADING (1993): *op. cit.*, p. 394.

estas deducciones se hicieron sentir en sus colegas mexicanos como el profesor Antonio Rubial quien, además, lo hizo centrándose en su traducción visual.<sup>32</sup>

La base del planteamiento de Brading fue identificar, en el movimiento cultural criollo, una visión de la historia en clave profética. En su opinión, se trasladó el mesianismo de los primeros evangelizadores franciscanos a las crónicas novohispanas de mediados del siglo XVII y del XVIII. En realidad, sus afirmaciones son reflejo de discusiones en las que se planteaba la existencia de joaquinismo en los primeros momentos de la evangelización en América. Así, John L. Phelan y Georges Badout fueron los primeros en afirmar que tales propósitos e influencias existían entre los primeros evangelizadores franciscanos.<sup>33</sup> En la actualidad, parte de la americanística defiende que en Nueva España el cristianismo trató de transplantar una nueva Iglesia, influenciado por un ideal de reforma emparentado con las utopías bajomedievales, y las propuestas joaquinistas, que buscaban la regeneración de la Iglesia antigua y el nacimiento de una nueva comunidad cristiana. Sin embargo, existe un grupo que niega la definición de tal presencia como de joaquinismo.<sup>34</sup> En el campo de la teología, Josep Ignasi Sarinyana y Ana de Zabala han sido claros referentes a la hora de afrontar estos asuntos.<sup>35</sup> En la traslación de estas discusiones al estudio de la historia novohispana destacan los trabajos de Elsa Cecilia Frost, una de las historiadoras claves a la hora de realizar aportaciones a favor de esta lectura. La filosofía de estos planteamientos

---

<sup>32</sup> RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998): "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XX, n. 72, pp. 5-37; RUBIAL GARCÍA, Antonio, SUAREZ MOLINA, María Teresa (1999): "La construcción de una Iglesia indiana. Las imágenes de su edad dorada", en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 142-179.

<sup>33</sup> PHELAN, John L. (1972) [1956]: *El reino milenarista de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, México, UNAM; BAUDOT, George (1983) [1977]: *Utopía e Historia en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa Calpe.

<sup>34</sup> SARANYANA (2009): *op. cit.*, p. 26-28.

<sup>35</sup> SARANYANA, Josep Ignaci (dir.) (1999): *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493-1715)*, Vol. I, Madrid, Iberoamericana; SARANYANA, Josep Ignaci (2002): "Joaquín de Fiore y el joaquinismo", en ZABALA BEASCOECHEA, Ana de (comp.), *Utopías, mesianismo y milenarismo. Experiencias latinoamericanas*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, pp. 73-92; SARANYANA, Josep Ignaci, ZABALA, Ana de (1992): *Joaquín de Fiore y América*, Pamplona, Ediciones Eunote; ZABALA BEASCOECHEA, Ana de (2002): "Cambios historiográficos en el estudio del mesianismo, utopía y milenarismo en América Latina", en ZABALA BEASCOECHEA, Ana de (comp.), *Utopías, mesianismo y milenarismo. Experiencias latinoamericanas*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, pp. 73-92.

quedó resumida en su obra *La historia de Dios en las Indias*.<sup>36</sup> Más allá de discusiones concretas —que son presentadas en su momento en la presente tesis— Frost llegó a defender la existencia de una conexión directa entre la fundación de Puebla de los Ángeles y el proyecto utópico franciscano de regeneración de la cristianidad en Nueva España.<sup>37</sup>

La continuidad de este tipo de planteamientos iniciales y su reflejo en la retórica visual de los virreinos americanos ha sido motivo de interés por parte de los investigadores, de entre los que destaca Ramón Mujica. Este investigador ha señalado —para el virreinato del Perú— casos notables de presencia de una de estas corrientes utópicas, el amadeísmo, relacionada con el culto a los siete Príncipes y a la llegada de un papa angélico.<sup>38</sup> Todos estos planteamientos están sustentados en el *Apocalipsis nova* del beato Amadeo de Portugal, una suerte de místico franciscano que dejó escritas, en el siglo XV, las supuestas revelaciones que el arcángel Gabriel le transmitió. Estas declaraciones esconden en realidad un alegato en defensa de la Inmaculada Concepción.<sup>39</sup> Para Mujica, tales pensamientos perduraron en América y están detrás de devociones criollas como Santa Rosa de Lima y la Virgen de Guadalupe, entendida como su equivalente devocional novohispano,<sup>40</sup> e incluso podría estar detrás del éxito de la imagen de la Virgen apocalíptica. Jaime Cuadriello, apoyándose, de un lado, en el profetismo de las soflamas del guadalupanismo criollo que demuestra Brading y, de otro, de los resultados en los estudios peruanos de Mujica, defiende la existencia del amadeísmo en Nueva España y su relación en el culto guadalupano.<sup>41</sup> Pero la defensa de tales afirmaciones no han sido todavía del todo presentadas, siendo éste es uno de los objetivos de la presente tesis. En concreto, desde un punto de vista más amplio, comprobar

<sup>36</sup> FROST, Elsa Cecilia (2002): *La historia de Dios en las Indias. Visión franciscana del Nuevo Mundo*, México, Tusquets.

<sup>37</sup> FROST, Elsa Cecilia (1998): “La fundación de Puebla y el proyecto franciscano”, *Artes de México*, n. 40, pp. 9-18.

<sup>38</sup> MUJICA PINILLA, Ramón (1996): *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.

<sup>39</sup> Véase también, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 1, pp. 117-133.

<sup>40</sup> MUJICA PINILLA, Ramón (2005): *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

<sup>41</sup> CUADRIELLO (2001): *op. cit.*, p. 64.

el grado de implicación del immaculismo novohispano con los proyectos utópicos y la asimilación de México como una nueva Jerusalén, a modo de territorio electo por la divinidad. La presente tesis de doctorado se inserta en este punto, cubriendo los espacios, revisando aspectos equivocados, y participando de la misma línea de discusión.

En resumen, de esta forma se ha visto el tema de la Mujer del Apocalipsis como un tópico de la historiografía al identificar, de igual forma, la construcción de la Imagen de la Inmaculada Concepción —en especial el tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica—, y el discurso de exaltación novohispana, incluso más allá de la devoción guadalupana. En este sentido, Nelly Sigaut advirtió, en un estudio sobre los programas visuales de la sacristía de la catedral de México,<sup>42</sup> de que la elección de la imagen de la Inmaculada apocalíptica atendía a un programa general de los poderes eclesiásticos virreinales, a unos “conceptos sin ruido”, donde estaría inserto el culto a la Virgen del Tepeyac. De ahí que, en atención a esta realidad historiográfica, y con el interés de insertarse en la actual discusión científica en México, el presente trabajo se centra en el tema de la Mujer del Apocalipsis como metáfora o símbolo novohispano. La intención también ha sido superar esa barrera y poner sobre el papel las conexiones existentes entre las distintas imágenes immaculistas —presentadas en la segunda parte de la tesis— en conexión con el contexto histórico y de actividad de las distintas órdenes religiosas, de los poderes locales y de la traducción novohispana de la propaganda regia.

## METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA TESIS

En la cultura novohispana, el tema de la Mujer del Apocalipsis se convirtió en un tópico por parte de la producción literaria religiosa, la homilética y la visualidad artística. Desde la óptica concreta de la iconología, por tema o asunto debe entenderse “cualquier noción perteneciente al ámbito de lo ideal, o de la conciencia, que puede ser objeto de

---

<sup>42</sup> SIGAUT, Nelly (2004): “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en GARCÍA SÁIZ, C., GUTIÉRREZ HACES, J., *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, IIE-UNAM, Fomento Cultural BANAMEX, Organización de Estados iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito de Perú, pp. 207-279.

figuración”.<sup>43</sup> En este sentido, se trató de un asunto que perteneció a la esfera de los discursos políticos y religiosos de la época, impregnando el discurso oral, literario y visual durante el virreinato. Su traducción en el campo artístico se produce por medio de la imagen, representación figurada de estos conceptos, y se concreta por medio de los tipos iconográficos. Para cubrir el objetivo de la presente tesis de estudio de la imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España debe rastrearse la producción artística y ponerla en relación con el resto de manifestaciones orales y escritas.

El método de trabajo ha sido el iconográfico e iconológico. El *corpus* artístico al que se ha atendido ha sido analizado atendiendo al contexto cultural e histórico, en relación con los distintos síntomas culturales. Este método ha condicionado el desarrollo de la investigación en razón de los parámetros siguientes: en primer lugar, la definición del tema en su fuente original y su desarrollo en imágenes, con una extensa labor de campo de localización de las obras de arte que lo tratan. En segundo lugar, la realización de un estudio de la elaboración o construcción de las imágenes y su continuidad y variantes, para lo cual es esencial el estudio de otras fuentes, tanto literarias como plásticas. En tercer lugar, se han considerado estas imágenes en relación con el contexto histórico, orientando la reflexión hacia la búsqueda de conclusiones histórico-culturales.

Las fuentes de este estudio son, de un lado, los ejemplos gráficos como modelos formales e iconográficos, seguidos de las fuentes literarias y los sermones como reflejo directo del discurso oral. En el primero de los casos, el grabado ha sido el principal instrumento de transmisión de tipologías visuales. Cumple con la función de permitir la expansión de imágenes enviadas desde la metrópoli. Se deben considerar, de igual forma, los grabados de devoción y los conocidos como grabados apologéticos. Estos segundos han resultado tener una gran influencia en la retórica visual novohispana. Generalmente son estampas que acompañaban las obras en defensa de la Inmaculada Concepción que iban dirigidas a un reducido sector de la población, generalmente eclesiásticos y frailes. Su

---

<sup>43</sup> En todas estas referencias terminológicas y metodológicas sigo lo expresado en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008): *Iconografía e iconología. (tomo II). Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro.

composición alegórica tenía como propósito principal glosar el contenido del propio libro. Los casos más destacados son los del franciscano Pedro de Alva y Astorga. Su traducción se realizó, bien de forma literal, o bien creando nuevas formulaciones.

También se debe atender a la producción literaria y a los sermones como reflejo directo del discurso oral. Los textos de devoción son un instrumento eficaz. Estos suelen describir el asunto de su devoción y ofrecen información indispensable para entender el modo en el que era vivida la religiosidad. Su comparación con las imágenes que nos han llegado permite cotejar la información y ayudar a entender el significado original de las composiciones. Un buen ejemplo es el libro de Antonio de Escobar y Mendoza, publicado en 1618 como *Historia de la Virgen Madre de Dios María*, y reeditado en varias ocasiones durante el siglo XVIII en México con el título de *Nueva Jerusalén María Señora*. En él se relataba la vida de la Virgen María, desde su Concepción a la Asunción.

Lo mismo sucede con el discurso oral que conocemos por medio de la publicación de los sermones, en un traslado que pretendía ser fiel al discurso original.<sup>44</sup> La relación de estos con la pintura virreinal en general fue propia de una cultura que mantuvo siempre vivo el espíritu militante surgido tras la contrarreforma.<sup>45</sup> La fama que algunos de ellos llegaron a alcanzar, lo señalado de la efeméride en la que fueron predicados, la intención por agasajar a quien se le dedica la publicación del mismo o simplemente el poder servir de modelo para otros sermones, son los principales motivos por los cuales se llevaron a la imprenta. El sermón barroco bien formado y pronunciado con habilidad por el sacerdote, se convirtió en una verdadera arma persuasiva. Este género literario se desarrolló durante todo el periodo virreinal, destacando la producción del último tercio del siglo XVII hasta principios del siglo XIX. Los grandes sermones del siglo XVII están dedicados a la Virgen María, principalmente dedicados a su Inmaculada Concepción.<sup>46</sup> Entre 1713 y 1743, este espacio

---

<sup>44</sup> ÁGUEDA GARCÍA-CARRIÓN, Manuela (2007): "Cuando los jesuitas toman la palabra: poder y predicación en la Sevilla del siglo XVII", en MOLINIÉ, Annie, MERLE, Alexandra, GUILLAUME-ALONSO, Araceli, *Les jésuites en Espagne et en Amérique*, París, Université Paris-Sorbonne, p. 277.

<sup>45</sup> MUJICA PINILLA, Ramón (2002): "El arte y los sermones", en MUJICA PINILLA, Ramón (et. ali.), *El Barroco peruano*, tomo 1, Banco de Crédito, Lima, p. 223.

<sup>46</sup> SARANYANA, Josep Ignaci (dir.) (1999): *Teología en América Latina... op. cit.*, pp. 527-528.

protagónico lo ocupan los sermones guadalupanos, cuando la Virgen del Tepeyac es presentada como un compendio de las prerrogativas concepcionistas.<sup>47</sup>

Los sermones recurrían en gran medida a los textos de los padres de la Iglesia, a las homilías y resto de sumas teológicas, que eran la base en donde se sustentaba su discurso. En este sentido, la originalidad de algunas comparaciones y exégesis marianas se encuentra en relación con textos de origen medieval que centraban su discusión en los puntos de definición dogmática mariana. Bien pudo ser esta la explicación de la existencia de tipologías iconográficas medievales, cuyo uso en Europa había decaído, y que se recuperan en el virreinato novohispano con especial ímpetu.

La organización y estructura de la presente tesis se define a partir de dos grandes bloques o partes. El ejercicio de interpretación aquí propuesto debe partir, en primer lugar, de un buen ejercicio de análisis de la tradición cultural convencionalizada, esto es, del estudio de los tipos iconográficos. El espacio para abordar esta tarea es el primer de los bloques de la tesis, titulado *Temas y tipos iconográficos de María como la Mujer del Apocalipsis*. Pensando en la obtención de conclusiones históricas en la dirección que hemos apuntado antes, el ejercicio de descripción diacrónica de estas imágenes se ha centrado en las que comparten una relación textual con el capítulo 12 del Apocalipsis, además de aquellas otras que, atendiendo a expresiones visuales en desuso en Europa, tuvieron un importante despliegue en los virreinos americanos y muestran su interés por dar luz sobre el tema de la genealogía de la Virgen. Aunque pueda parecer, por la selección de estos tipos, un estudio de la Inmaculada en México —o de la retórica visual guadalupana—, no lo es exactamente; este ejercicio analítico tiene como finalidad sistematizar el corpus de imágenes para, con ello, poner las bases sobre las que realizar el trabajo de interpretación, sintético por naturaleza, el cual está detallado en la segunda parte. La presente tesis doctoral atiende a las diversas manifestaciones artísticas, desde las obras de devoción de pequeño formato, a las pinturas de altar, las obras apologéticas de uso interno

---

<sup>47</sup> TERÁN FUENTES, Mariana (2002): *El artificio de la fe. La vida pública de los hombres del poder en el Zacatecas del siglo XVIII*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Instituto Zacatecano de la Cultura, p. 76.

de las órdenes, las obras propagandísticas o a las imágenes de jura, pero no lo hace estructurando el trabajo desde el punto de vista de la funcionalidad de las obras sino del discurso visual que estas imágenes construyen en el seno de la religiosidad novohispana.

El primero de los capítulos está dedicado al estudio del tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis, entendido como representación literal del capítulo 12 de las revelaciones de san Juan. En este caso se dedica un apartado al tipo de la Virgen sobre el creciente. El segundo capítulo está dedicado a los distintos tipos iconográficos de la Inmaculada Concepción en Nueva España, desde la asimilación de los modelos hispánicos a las formulaciones genuinas. La división interna reserva un espacio destacado a los tipos de la Inmaculada en contexto apocalíptico. Un último apartado está dedicado a Concepción de María en el tiempo, terminología con la que autores como Schenone se refieren a imágenes marianas fundamentadas sobre la leyenda del nacimiento de la Virgen de sus padres. Se trata de tipologías de origen medieval y fundamentadas en pasajes apócrifos que, sin embargo, se recuperaron en Nueva España en pleno Barroco. Por último, un tercer capítulo está dedicado a las imágenes guadalupanas y a la formulación, en clave concepcionista, de sus distintos tipos iconográficos. El estudio de cada tipo iconográfico se ha realizado tras definir su identificación iconográfica más exacta y atendiendo a su formación, continuidad y variación en un sentido diacrónico. A pesar del carácter iconográfico de la tesis se hace necesario igualmente el acercamiento formal a cada tipo por medio del análisis de los aspectos compositivos de las primeras manifestaciones. Conviene también señalar que únicamente se han abordado imágenes conceptuales, quedando excluidas las imágenes de la vida de la Virgen —la única excepción de estudio de una imagen narrativa es la del tipo iconográfico de la *mulier amicta sole*.

La segunda parte está dedicada al estudio de **la imagen de la Mujer del Apocalipsis y la retórica visual en el arte novohispano**. El anterior estudio de la tradición cultural convencionalizada proporciona las bases para articular un ensayo sobre el ámbito conceptual e imaginario en el que se generó la imagen de la Mujer del Apocalipsis. En este caso se han elegido tres ejes temáticos que engloban las diversas intencionalidades que



condicionaron el discurso visual. A pesar de esta división estanca, los temas se entremezclan constantemente. El primero de los capítulos —cuarto del orden general de la tesis— está dedicado al discurso visual de las distintas órdenes religiosas en Nueva España en relación con el culto a la Inmaculada. La intención del mismo es abordar, en un primer lugar, las imágenes de la defensa de la Inmaculada por parte de las distintas órdenes, seguido del análisis de la propaganda franciscana y, por último, de la última variante de la Virgen apocalíptica producida en el seno de la orden del Carmelo. Un segundo capítulo está dedicado a la relación entre el inmaculismo y el poder. Aunque buena parte de este asunto se encuentra analizado en el apartado dedicado a la orden seráfica, uno de los principales propósitos es analizar los distintos programas visuales en los que se reconoce la defensa de la Inmaculada por parte de la monarquía hispánica, con especial atención en Felipe IV y Carlos III. También se reserva un espacio a la trascendencia social de esta defensa por medio de reseñar la actuación de los poderes virreinales y las imágenes de jura. La relación de el discurso visual inmaculista y su funcionalidad persuasiva merece también un apartado. Por último, se dedica un amplio estudio a la devoción de los siete Príncipes, cuya implantación estuvo relacionada con el patronato regio y la evangelización. Además, este último apartado sirve como nexo de unión con el último de los capítulos de la presente tesis que se encuentra dedicado al discurso visual de la evangelización y a la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia novohispana. En el propio enunciado queda reconocido que este capítulo sirve como colofón de todo el trabajo al desvelar las conexiones existentes entre los anteriores capítulos y confirmar a la figura verbo-visual de la Mujer del Apocalipsis como símbolo novohispano del triunfo de la Iglesia.

Para poder definir la construcción de las diversas imágenes era necesario realizar una búsqueda de obras que no se limite únicamente a las fotografías publicadas. Para ello se llevó a cabo un plan de trabajo para la consulta y toma de fotografías en los principales museos de la nación mexicana. Con ánimo de no dejarme ninguno, se han consultado las colecciones de los siguientes museos y fondos artísticos: Museo Nacional de Arte, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, Museo Nacional del Virreinato en Tepozotlán, Museo Regional del Estado de Jalisco, Museo Regional del Estado de Michoacán, Museo Regional

del Estado de Querétaro, Museo de la ciudad de Querétaro, Museo de la Compañía de Jesús en Guanajuato, Museo de la Catedral de León, Colección de Grabados y Estampas de la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Andrés Blaistens, Museo Amparo de Puebla, entre otros. No debe olvidarse la importancia de la información obtenida del archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y de la colección fotográfica del Warburg Institute de Londres.

Igualmente, con la ayuda de la Dirección General de Sitios y Monumentos de CONACULTA, se llevó a cabo una revisión del acervo eclesiástico de los templos de las antiguas ciudades virreinales de México, Puebla, Tlaxcala, Acolman, Morelia, Oaxaca, San Miguel Allende, León, Guanajuato, Querétaro o Zacatecas, San Luís Potosí, entre otras menores como Texcoco, Mexquitic o Tecamac.

El resultado de este trabajo de campo ha sido la obtención de un número elevado de fotografías de obras, muchas de las cuales responde a modelos iconográficos desconocidos y otro tanto a tipos iconográficos no estudiados. Este dato resulta muy satisfactorio pues permite incluir una destacada base inédita. Todo este trabajo ha quedado reflejado en la realización de un catálogo de imágenes. La ordenación del mismo sigue el modelo planteado por el Grupo de investigación APES, siguiendo el mismo modelo de formulario, con algunas pequeñas adaptaciones.

La consulta de fuentes literarias y documentos históricos se ha llevado a cabo en los principales fondos documentales: Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Biblioteca de Antropología e Historia de México, Biblioteca Histórica de la Real e Insigne Basílica de Guadalupe, Biblioteca de la Universidad Iberoamericana, Archivo General de la Nación de México, Biblioteca Nacional de Madrid, Fondo histórico de la Biblioteca del Centro de Estudios de Historia de México CARSO, Biblioteca Pública de Colecciones Especiales 'Elías Amador' de Zacatecas y la British Library de Londres.

La realización de la presente tesis de doctorado ha sido posible gracias al amparo de diversas oportunidades académicas. De agosto de 2005 a febrero de 2006 disfruté de una

beca de investigación como alumno de intercambio en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo la tutoría del Dr. Jaime Cuadriello.<sup>48</sup> Gracias a ello inicié las labores de campo necesarias para poder elaborar un primer corpus de imágenes y conocer de primera mano el estado de la cuestión del tema de la presente tesis. Además la beca me permitió cursar dos asignaturas en la Maestría de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con los profesores Rogelio Ruiz Gomar y Antonio Rubial. Posteriormente obtuve una beca predoctoral de Formación del Personal Universitario en el *Departament d'Història de l'art* de la *Universitat de València*.<sup>49</sup> Esta situación me permitió desarrollar el plan de trabajo con las correspondientes estancias de investigación realizadas en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México<sup>50</sup> y en el *Warburg Institute* de la *University of London*.<sup>51</sup>

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a todas aquellas personas que con su aportación han hecho posible el resultado final de esta investigación. En primer lugar, al Dr. Rafael García Mahiques, cuyo magisterio impregna las páginas de la presente tesis, por su plena confianza en mi trabajo. Al Dr. Jaime Cuadriello, tutor de mis estancias en México, por su recibimiento y su amistad y por haberme marcado la senda a seguir. A Lenice Rivera, *alter ego* en México —y en el mundo—, cuya amistad me dio fuerzas para seguir adelante y enamorarme de su país. A Lupe, compañera de viajes, por ser mis ojos y mi memoria. A Anitta Pollard, del Warburg Institute, a quien debo agradecerle su especial dedicación para facilitar mi estancia en el *Warburg Institute*.

De la extensa lista de agradecimientos a compañeros, académicos y personal de las distintas instituciones culturales, debo citar los siguientes por su especial colaboración y amistad: Montserrat Aizpuru, de la Universidad de Guanajuato, y a su marido Enrique;

---

<sup>48</sup> Estancias de investigación: del 23 de agosto de 2005 al 23 de febrero de 2006.

<sup>49</sup> Personal Investigador en Formación: beca de investigación predoctoral del 1 de enero de 2007 al 31 de diciembre de 2008; contrato predoctoral de investigación del 1 de enero de 2009 al 31 de diciembre de 2010.

<sup>50</sup> Estancias de investigación: del 3 de junio al 3 de septiembre de 2008; del 22 de junio al 22 de noviembre de 2009.

<sup>51</sup> Estancia de Investigación: del 15 de junio al 15 de octubre de 2010.

Pablo Amador, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; Héctor Bustamante; Dafne Cruz, subdirectora de curaduría en el anterior equipo de trabajo del MUNAL; Iván Escamilla, del Instituto de investigaciones Históricas de la UNAM; Jorge Guadarrama, exdirector del Museo de la Basílica de Guadalupe; Iván Martínez; Paula Mues; Antonio Rubial, profesor de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; Rogelio Ruiz Gomar, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; Marzela Zapiain, por su atención en la Dirección General de Sitios y Monumentos de CONACULTA.

Este tránsito académico también tiene mucho de viaje personal. Por ese motivo quiero acordarme de mis familiares y amigos por el heroico gesto de *soportar* mis reflexiones en voz alta. A los compañeros de doctorado; a la *caseta d'Anna* y al *café de dimecres*; a Sairi y toda mi *familia mexicana*; a Esteve; a la *paella de la Paxeca*, a mis hermanos Mer y Eligio y, sobre todo, a Lluís y Bernat.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

# **PRIMERA PARTE**

**Temas y tipos  
iconográficos de la Virgen  
María como la Mujer del  
Apocalipsis. Descripción  
diacrónica, fuentes y  
hermenéutica**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



**Capítulo 1.**  
***La mulier amicta sole* del**  
**Apocalipsis de san Juan. De**  
**imagen de la Iglesia a su**  
**identificación con María**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## **1.1 Imagen y palabra. La *mulier amicta sole* del capítulo 12 del Apocalipsis**

La Mujer del Apocalipsis es la protagonista de una de las visiones más difundidas de las relatadas por el autor del libro de las *Revelaciones* en la isla griega de Patmos. Según indica la propia fuente, se trata de una mujer vestida por el sol, con la luna a sus pies y coronada por doce estrellas. La *Mulier amicta sole* es perseguida por un dragón que pretende hacerse con el niño que está esperando. El Hijo varón finalmente es llevado al trono de Dios desde donde ha de gobernar todas las naciones, mientras ella espera y es alimentada en el desierto durante un tiempo. San Miguel y sus ángeles luchan contra los seguidores del dragón el cual, una vez vencido, persigue a la Mujer, pero a ésta se le dan dos alas del águila grande para que huya al desierto. El dragón sigue reprendiéndola y vomita un río de agua que la tierra engulle. El desarrollo del tema de la Mujer del Apocalipsis, en sus tipos iconográficos, va más allá de servir de soporte visual a uno de los capítulos claves del *Apocalipsis*. Lo constituyen diversos tipos que abarcan desde la ilustración del pasaje en que se nos narra la aparición de la *Mulier amicta sole*, hasta llegar a construir un rico paisaje simbólico preñado de lecturas exegéticas cuya principal intención fue dar luz sobre problemas dogmáticos vinculados a la figura de la Virgen María, en concreto a su Concepción Inmaculada. Este capítulo se centra

únicamente en la formación y continuidad de los diversos tipos iconográficos que ilustran el capítulo duodécimo del *Apocalipsis* de san Juan y que tienen como protagonista a la Mujer de los símbolos astrales. Lo expuesto en él, así como lo presentado en el próximo dedicado a la leyenda del emperador Augusto y la Sibila, sirve de base para el posterior estudio mariológico del que se ocupa el presente trabajo.

*Revelación* es el significado del título del libro del *Apocalipsis* en el que se relata cómo por medio del “ángel del Señor” le fueron manifestadas a san Juan distintas verdades sobre la Iglesia, su presente más inmediato y su futuro próximo. La totalidad del tema de la Mujer del Apocalipsis está narrada en el capítulo 12, pero existen igualmente, en su construcción iconográfica, referencias a otros capítulos. En el transcurso de los años irán apareciendo nuevos textos cuya intención será tanto realizar un comentario de lo narrado en el *Apocalipsis* como dar luz a interpretaciones del propio tema de la Mujer, en relación con la figura de María, que vinculará la *amicta sole* tanto a leyendas locales como a lecturas históricas e interpretaciones teológicas. Este hecho tendrá su reflejo en la evolución de sus tipos iconográficos.

La redacción del *Apocalipsis* se realizó alrededor de los años 81-96 d.C., en época de Domiciano, aunque existe la posibilidad de que algunas partes estén escritas en los años 70, en época de Nerón. Último de los libros de la Biblia, su inclusión entre los libros canónicos se produjo en el siglo IV. Las Iglesias de Siria y Palestina no reconocieron este libro como canónico hasta el siglo V. Redactado de modo epistolar del mismo modo que las cartas de Pablo con la salvedad que en este caso no se dirige a una sola comunidad sino a *todas las iglesias de Asia*, lo que le concede un carácter universal a su contenido. La crítica filológica ha puesto en duda la adjudicación de la autoría a san Juan evangelista y da el nombre del presbítero Juan, asentado en Éfeso y posible discípulo del evangelista, como su escritor.<sup>52</sup>

Los gobiernos de Domiciano y Nerón nos sitúan en dos momentos en los que la Iglesia se encontraba perseguida por el imperio romano y en el que los fieles necesitaban de

---

<sup>52</sup> De aquí en adelante me refiero siempre al autor como san Juan, puesto que el interés no estriba en realizar un estudio filológico del *Apocalipsis* sino en el análisis de distintos temas y tipos iconográficos que parten de dicho texto. En la tradición visual, como se verá en uno de los siguientes capítulos, quedó tipificado Juan el evangelista como autor del mismo.

un Dios que les esperanzara y les prometiera una victoria cercana y un amparo final en el reino de los cielos. Entroncaría, de esta forma, con la tradición apocalíptica hebrea donde estas revelaciones se sucedían en épocas de persecución, como sucede con el libro de Daniel.<sup>53</sup> El tópico habitual es el de la llegada del gran día de Yahvé en el que su pueblo será liberado, asistido y consolado. Según ello, el *Apocalipsis* de Juan había sido escrito en un momento clave de las persecuciones del cristianismo por parte del imperio romano. Partiendo de este contexto tienen lugar todas las lecturas de los misterios expresados en el libro y la interpretación de figuras como la bestia o la Mujer vestidas por el sol (Ap 12). Pero aunque el *Apocalipsis* tenga una lectura histórica identificable hay que reconocer el valor que este libro alcanzó dentro del cristianismo, su capacidad de extrapolación a otros tantos momentos históricos y la validez de los símbolos concertados los cuales terminaron por dar sentido a aspectos fundamentales de la doctrina cristiana.

Esto último hay que tenerlo muy presente a la hora de estudiar las imágenes del Apocalipsis, puesto que resulta fundamental para entender el desarrollo de imágenes y símbolos que, tomados de aquí, resultaron esenciales en la retórica visual cristiana. Solo así puede llegar a entenderse plenamente la producción de los *Beatos* o valorar la importancia de figuras como la Mujer del Apocalipsis o la Jerusalén celeste, ambas convertidas en símbolos de la propia Iglesia.

La finalidad del mensaje revelado es la de seguir con lo expresado por Cristo y anunciar la Parusía, su segunda venida, y el advenimiento, por tanto, de su triunfo final. Las visiones que se van relatando evidencian la deuda de este libro con los Apocalipsis judíos recogidos en el Antiguo Testamento (Moisés, Isaías, Ezequiel, Daniel y Zacarías). La visión de la *mulier*, dentro del Apocalipsis, conjuga una multiplicidad de tiempos narrativos: supone una recapitulación de lo narrado hasta entonces, situando la visión en el presente e

---

<sup>53</sup> La mayor parte de esta literatura apocalíptica es apócrifa. En la Biblia se han reconocido como canónicos únicamente los libros de Daniel y el Apocalipsis. Se conservan fragmentos de este tipo de literatura en libros como Isaías, Ezequiel, Joel y Zacarías así como en los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas (evangelios sinópticos) y en algunas cartas de Pablo.

introduce el tiempo futuro, el vaticinio de la victoria final.<sup>54</sup> Para una mayor comprensión del presente estudio conviene reproducir la totalidad de lo expuesto en el capítulo 12 del *Apocalipsis*:

“Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta, y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz. Apareció otra señal en el cielo: una gran serpiente roja, con siete cabezas y diez cuernos, sobre su cabeza siete diademas. Su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra. La serpiente se detuvo frente a la Mujer que iba a dar a luz, para devorar a su hijo en cuanto le diera a luz. La Mujer dio a luz a un Hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro; y su Hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono. La Mujer huyó al desierto, donde tiene un lugar preparado por Dios para ser allí alimentada mil doscientos sesenta días.

Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con la Serpiente. También la Serpiente y sus Ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. Fue arrojada la gran Serpiente, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojada a la tierra y sus Ángeles fueron arrojados con ella. Oí entonces una fuerte voz que decía en el cielo: ‘Ahora ya ha llegado la salvación, el poder y el reinado de nuestro Dios y la potestad de su Cristo, porque ha sido arrojado el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba día y noche delante de nuestro Dios. Ellos le vencieron gracias a la sangre del Cordero y a la palabra del testimonio que dieron, porque no amaron su vida ante la muerte. Por eso, regocijaos, cielos y los que en ellos habitáis. ¡Ay de la tierra y del mar! porque el Diablo ha bajado donde vosotros con gran fulgor, sabiendo que le queda poco tiempo’.

Cuando la Serpiente vio que había sido arrojada a la tierra, persiguió a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. Pero se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos de la Serpiente, donde tiene que ser alimentada un tiempo y tiempos y medio tiempo. Entonces la Serpiente vomitó de su boca detrás de la Mujer como un río de agua, para arrastrarla con su corriente. Pero la tierra vino en auxilio de la Mujer: abrió la tierra su boca y tragó el río vomitado de la boca de la Serpiente. Entonces despechada la Serpiente contra la Mujer, se fue a hacer la guerra al resto de sus hijos, los que guardan los mandamientos de Dios y mantienen el testimonio de Jesús.”

La continuidad de los tipos iconográficos y sus variantes estuvo en relación con la dependencia que estos guardaron con el propio pasaje bíblico. Los primeros tipos iconográficos fueron imágenes que acompañaban el texto impreso del *Apocalipsis* y que denotaban una dependencia total con el mismo. En los primeros casos suelen ir acompañadas las imágenes de lo relatado por san Juan. En esta relación fue en aumento la simplificación de los tipos en uno que fuese capaz de resumir lo expuesto en todo el capítulo

<sup>54</sup> BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): “Cenit y eclipse de la Mujer Apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media”, *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, 15, p. 54.

12. En esta codificación fue decisivo igualmente el creciente carácter simbólico del mismo y la fama que llegó a adquirir como tema visual en las diversas manifestaciones artísticas.

### LA MUJER CON LOS SÍMBOLOS ASTRALES PERSEGUIDA POR EL DAGRÓN DE SIETE CABEZAS<sup>55</sup>

Nos encontramos ante uno de los escasos temas dentro de la iconografía cristiana cuya tipología poco debe en su origen al arte bizantino. El uso de imágenes inspiradas en el Apocalipsis se inicia en Roma a partir de la paz de la Iglesia a principios del siglo IV vinculadas a visiones triunfales de la teofanía. Pero en estas se recurre únicamente a símbolos como el alfa y omega. Es probable que las primeras ilustraciones del libro donde aparecen los distintos ciclos narrativos se hayan producido hacia mediados del siglo IV o principio del V y presentan en su composición una fuerte deuda con el pasado antiguo. La aparición por primera vez de la imagen de la Mujer del Apocalipsis tiene lugar en este momento.

La naturaleza de esta imagen —de carácter narrativo— vinculada en origen a las ilustraciones del libro del Apocalipsis y pronto a sus comentarios y glosas bíblicas, hace que nos encontremos en realidad ante un tema cíclico que se codificó inicialmente por medio de diversos tipos iconográficos. Así podríamos establecer un tipo general que se subdividiría en diferentes variantes.<sup>56</sup> No obstante, la tendencia en el desarrollo de la imagen será la unificación de las acciones en un único episodio lo que estaría justificado, como veremos más adelante en el estudio diacrónico de la misma, por la acentuación del carácter simbólico de la imagen.

---

<sup>55</sup> Una primera aproximación del presente capítulo lo presenté como comunicación en el VI Congreso Intrenacional de la Sociedad Española de Emblemática celebrado en Gandía. Véase, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHIQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580. La comunicación formó parte de una mesa en la que se presentaba el proyecto de investigación *Los tipos iconográficos* del grupo de investigación APES y sirviendo como ejemplo metodológico. Véase en el mismo libro, GARCÍA MAHIQUES, Rafael, “El proyecto ‘Los tipos iconográficos’ y una reflexión sobre la terminología en los estudios iconográficos”, pp. 21-42.

<sup>56</sup> Según la clasificación ICONCLASS tenemos un tipo general que este catálogo define como *la Mujer en cinta con el dragón* (ICONCLASS 73G41) y se divide en los otros tantos tipos que corresponde con los distintos momentos de *la Mujer en cinta con los atributos astrales y el dragón* (ICONCLASS 73G411), *san Miguel luchando contra el dragón* (ICONCLASS 73G412) y *el dragón persiguiendo a la Mujer* (ICONCLASS 73G413).

En lo que se refiere al esquema compositivo de las manifestaciones más antiguas<sup>57</sup> de este tema nos encontramos con dos modalidades. En primer lugar, se encuentran las ilustraciones de los primeros *Apocalipsis* iluminados que respondían formalmente a la manera antigua de ilustración de los códices, insertando en el texto recuadros rojos y en su interior las imágenes. Son obras que presentan un sentido narrativo y carecen aún, por tanto, de una elaboración en atención de resaltar los aspectos simbólicos. No obstante, estos prototipos donde encontraríamos los primeros ejemplos de representación del Apocalipsis no nos han llegado, pero su reflejo se encuentra en obras de tradición ítalo francesa que se sugieren como copias de los primeros modelos.<sup>58</sup> Es este prototipo el que seguirían obras como el *Apocalipsis de Valenciennes* [fig. 1 y 2], del primer tercio del siglo IX, o el manuscrito de *Tréveres*, copia carolingia de principios del siglo IX de un modelo de finales del siglo IV o principios del V [fig. 3 y 4].



**Fig. 1.** La Mujer del Apocalipsis con los atributos astrales y el dragón (Ap 12, 1-6), *Apocalipsis de Valenciennes*, copia del primer cuarto del s. IX de un modelo de f. s. V o p. s. VI, Valenciennes, Biblioteca Municipal, ms. 9.



**Fig. 2.** La Mujer del Apocalipsis con las alas de la gran águila y el dragón que la persigue y vomita el río de agua (Ap 12, 13-17), *Apocalipsis de Valenciennes*.

Hay un hecho común en estas primeras imágenes de la Mujer del Apocalipsis que tendrá su continuidad en obras posteriores, incluso en las que acompañaron al comentario

<sup>57</sup> Este primer grupo de ilustraciones del Apocalipsis que nos ofrece un ciclo más o menos completo se sucede entre los siglos IX y XV y se divide en tres grupos o familias: el grupo italo francés, el de los Beatos y el anglo-normando. MÂLE, E. (1958): *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris. pp. 364-365; VAN DER MEER, F. (1978): *L'Apocalypse dans l'art*, Amberses p. 40.

<sup>58</sup> VANDER MEER, *op. cit.*, p. 40.



de Beato de Liébana. Se trata de la división en tres partes del capítulo 12 del Apocalipsis que se corresponde con tres tipos iniciales. Por una parte tenemos la *amicta sole* con los símbolos astrales y el dragón que la persigue [Fig. 1 y 3] (Ap 12, 1-6). Episodio seguido por la lucha entre san Miguel y el dragón (Ap 12, 7-12). Por último se muestra a la Mujer a quien se le ha dado ya las alas de la gran águila y el dragón la persigue vomitando un río de agua que la tierra se encarga de engullir [fig. 3 y 4] (Ap 12, 13-17). Cada una de las escenas aparece representada por separado siendo esto lo que diferencia esta primera variante compositiva de la segunda iniciada con las ilustraciones de los Beatos.



**Fig. 3.** La Mujer del Apocalipsis con los atributos astrales y el dragón (Ap 12, 1-6), *Apocalipsis de Tréveres*, copia carolingia de un modelo de f. s. V o p. s. VI, Tréveres, Biblioteca Municipal, ms. 31, f. 37r.



**Fig. 4.** La Mujer del Apocalipsis con las alas de la gran águila y el dragón que vomita el agua mientras la tierra la engulle (Ap 12, 13-17), *Apocalipsis de Tréveres*, f. 39r.

El esquema compositivo, así como determinados aspectos formales, evidencian que estas primeras obras aún presentan rasgos que provienen del mundo antiguo. La Mujer sobre la luna y coronada por 12 estrellas de *Valenciennes* es una muestra de ello. Una personificación de la luna, de clara referencia antigua, identifica este astro a los pies de la Mujer y la túnica que viste recuerda al mundo pagano. Su representación de pie y de frente con los brazos simétricamente levantados y las palmas de la mano mirando al cielo tiene su origen en el modelo paleocristiano del orante. En el arte del primer cristianismo se relaciona esta figura con el gesto antiguo de la plegaria, existiendo la tradición en contextos funerarios

de los retratos de orantes que tienen su raíz en el orante *pietas* de origen pagano.<sup>59</sup> El manuscrito de *Tréveres* sigue mostrando el mismo origen primitivo en su esquema compositivo pero añade nuevas formas que evidencian su influencia italiana; la Mujer presenta los atributos astrales pero ahora a los pies vemos, junto a la personificación de la luna, la del sol. Va vestida de la cabeza a los pies con un *maphorion* y la posición de sus manos sigue siendo la de una orante, pero mostrando, en sus vestiduras, la apariencia de una princesa bizantina. Sucede en *Tréveres* que Juan Evangelista aparece ya representado en la escena así como, por primera vez presentes, vemos también las estrellas que el dragón con su cola precipita desde el cielo [fig. 3].



**Fig. 5.** La Mujer del Apocalipsis con los atributos astrales, el hijo y el dragón, *Apocalipsis de Bamberg*, c. 1000, Bamberg, Biblioteca del Estado, 104, f. 29v.



**Fig. 6.** La Mujer del Apocalipsis con las alas de la gran águila y el dragón que la persigue y vomita el río de agua, *Apocalipsis de Bamberg*, f. 31v.

Para la representación del momento en el que se muestra a la Mujer dotada del par de alas y huyendo del dragón hacia el desierto tenemos la misma solución tomada de la orante paleocristiana prescindiendo de los atributos astrales que caracterizaban a la Mujer del primer subtipo. A su lado aparece el dragón de siete cabezas y diez cuernos cuya forma está tomada de las representaciones antiguas de la hidra, monstruo marino de la antigüedad

<sup>59</sup> GRABAR, A. (1998): *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza, pp. 77-79.

de cuerpo serpentiforme y siete cabezas. Se incluye, en varios casos, la personificación de la tierra que engulle el agua que vomita el dragón [fig. 4]

Esta deuda con los originales paleocristianos no solo está presente en estos ejemplares de *Valenciennes* y de *Tréveres* sino que existe otras obras que siguen un mismo esquema compositivo y variación en la presentación de los personajes. Así por ejemplo tenemos el *Apocalipsis de Bamberg*, realizado alrededor del año 1000 [fig. 5 y 6]. El esquema es el mismo: por un lado la Mujer con el dragón que la acecha y que ahora lleva en sus manos al Hijo. En otra miniatura, la Mujer huye con ayuda de las alas del gran águila mientras el dragón vomita el río de agua. Una especie de agrupación montañosa detiene el agua para que no llegue a la Mujer [fig. 6]. Una solución compositiva que resume el tipo cíclico en tres partes diferenciadas que encontraremos en obras posteriores como el *Liber floridus* de Lambert de Saint-Omer, del siglo XII [fig. 14].

Una segunda modalidad corresponde a las obras que ilustran el comentario al *Apocalipsis* (*Explanatio in Apocalypsim*) del Beato de Liébana donde el ciclo se resume en un único tipo, incorporando las distintas acciones alrededor del dragón que, en cambio, solo es representado una única vez. Esto nos recuerda al método de representación simultánea definido por Weizmann, fórmula más antigua de organizar la narración visual originada en el mundo griego, que se caracterizaba por no preservar la relación entre espacio y tiempo.<sup>60</sup> Sin lugar a dudas, la escena de la Mujer del Apocalipsis es la que recibe un tratamiento especial y mayor impacto de entre todas las ilustraciones de los Beatos.

A la existencia de los prototipos de finales del siglo IV, de los cuales hemos visto su reflejo en el mundo italofrancés, hay que sumar la posibilidad de que existiera por estos tiempos un prototipo de origen norteafricano. Mâle ha afirmado que este ejemplar ejercería influencia sobre las primeras miniaturas del Beato de Liébana, cuyo primer original se supone del siglo VIII, pero del cual, al igual que en el caso anterior, no nos ha llegado

---

<sup>60</sup> Se trata de la fórmula más primitiva de narración visual. En el siglo V a.C. fue sustituido por el *monoescénico*, método de representación que se centraba ya en una única escena. WEIZMANN, K (1990): *El rollo y el códice*, Madrid, Nerea, pp. 19-43; GARCIA MAHÍQUES, Rafael (2008): *Iconografía e iconología. (tomo II). Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro, pp. 81-83.

ningún ejemplar.<sup>61</sup> El *Beato* ilustrado más antiguo que se conserva, según el *stemma* de la tradición pictórica de los Beatos hecho por Klein,<sup>62</sup> es un fragmento conservado en la Biblioteca del Monasterio de santo Domingo de Silos, del siglo IX. Alrededor del siglo XI tenemos otros ejemplares como el *Beato de Girona*, (c. 975) y el de *Fernando I y Doña Sancha*, (c.1047) [Fig. 8 y 9]. Estos últimos siguen en realidad una segunda versión iluminada que se realizó hacia finales del siglo IX y principios del siglo X. En cambio, el *Beato de Burgo de Osma* (c. 1086) pertenece a la rama que sigue la versión más antigua del siglo VIII [fig. 7].



Fig. 7. *Beato de Burgo de Osma*, 1086, Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, cod. 1.

De haber existido un prototipo norteafricano que hubiese influido en la primera figuración del *Beato* este debería haber ofrecido un mayor desarrollo en el tratamiento de los tipos y una riqueza icónica superior a los prototipos europeos.<sup>63</sup> Aunque de todas formas, seguiría la tradición antigua de insertar dentro del texto, en un recuadro, la imagen. El

<sup>61</sup> MÂLE, E. (1966): *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris, p. 4 y sig.

<sup>62</sup> véase YARZA, J. (1998): *Beatos de Liébana: Manuscritos iluminados*, Barcelona, p. 45.

<sup>63</sup> YARZA, J. (1998): *op. cit.* pp. 37-38.

ejemplar de *Burgo de Osma* da cuenta de cómo sería este primer esquema compositivo [fig. 7]. La escena, limitada por un recuadro a forma de marco, se acomoda al espacio existente en el texto. Ilustra la historia de la Mujer y el dragón, y de acuerdo al método de representación simultánea, resume toda la secuencia en un único espacio en el que la Mujer aparece representada varias veces, ejecutando las diversas acciones del capítulo 12. Pero, a pesar del manifiesto carácter narrativo de las miniaturas de los Beatos, y a diferencia de lo que hemos visto anteriormente, aquí ya existe una intencionalidad simbólica y un fuerte discurso teológico, el del propio comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana. La Mujer aparece en primer lugar con el Niño y el dragón que los acecha. La presencia de los astros es muy esquemática y se disponen por la parte superior e inferior de la figura. Esta representación agrupa las acciones de su persecución, tanto la inicial en la que el dragón los persigue a ella y a su Hijo como más tarde cuando, ya vencido, éste le vomita el agua que la tierra engulle. En la parte superior, la Mujer, a quien se le han dado ya el par de alas, ofrece el Hijo a Dios, inscrito dentro de una *mandorla*. Este esquema compositivo se acerca en mayor medida a las composiciones medievales y está más alejado del mundo antiguo (eso sí, no hay que dejar de tener presente que aunque sigue el modelo de la familia del primer *Beato* ilustrado estamos hablando de un ejemplar de finales del siglo XI).

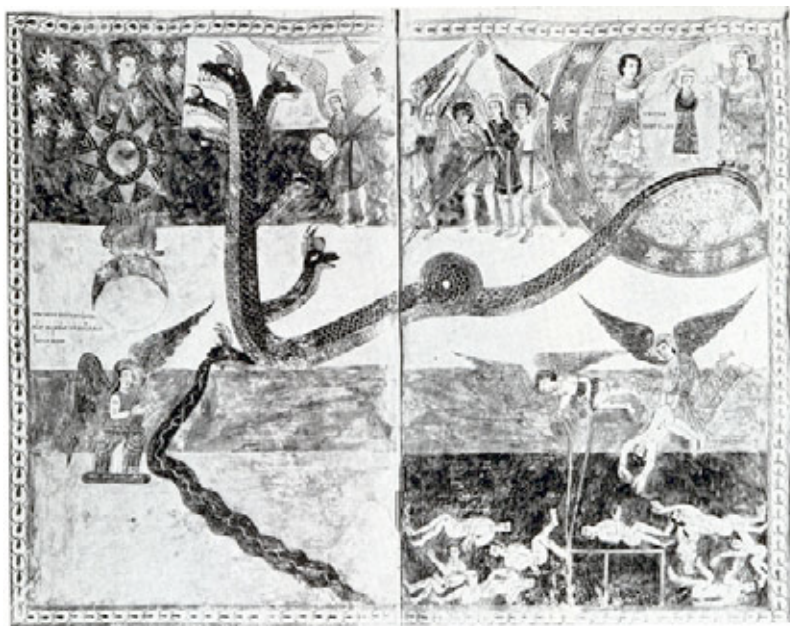


Fig. 8. *Beato de Girona*, 975, Girona, Archivo Capitular, Num. Inv. 7.

En los ejemplares de la segunda familia, como el *Beato de Fernando I y Doña Sancha* [fig. 9], las miniaturas ya no están insertas en el texto y se dedican dos páginas enteras del códice para la representación de este tipo. Se acentúa el protagonismo del dragón, cuyo cuerpo está formado por las siete cabezas de serpientes que se entrelazan y dominan toda la miniatura. Los diversos pasajes internos del capítulo se van desplegando a su alrededor y sus cabezas toman una acción diferente para cada uno de ellos, lo que se corresponde con un buen número de variantes de representación de la Mujer. El autor de la ilustración juega con las siete cabezas del dragón para que mientras una de ellas acecha a la Mujer, otra luce contra san Miguel y sus ángeles o vomite el río de agua. El destacado tratamiento de la bestia se debe al carácter milenarista del propio comentario del Beato de Liébana. Una visión, esta de la lucha contra el mal, que se ve reforzada al incluir la escena del diablo encadenado por mil años que aparece en la parte inferior izquierda (Ap 20, 1-3) que no pertenece a este pasaje y que se repite en un buen número de ejemplares tanto de la primera como de la segunda familia.



Fig. 9. *Beato de Fernando I y Doña Sancha*, 1047, Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 14-2, ff 186v-187r.

Esta segunda modalidad de exposición del asunto permite introducir un mayor número de variantes en la representación de la Mujer del Apocalipsis donde al igual que en la anterior, su esquema compositivo está tomado de la orante paleocristiana. A

continuación establecemos una síntesis de las distintas variantes o tipos propiamente dichos: a) La mujer como orante; el disco solar a la altura de su vientre, la luna a sus pies y las estrellas dispuestas sobre la cabeza. b) Una variante de la anterior: la Mujer mantiene los atributos astrales pero ahora lleva al Hijo en el regazo protegiéndolo del dragón que lo acecha. Puede aparecer al mismo tiempo el sol arriba de la Mujer o en el centro y dentro del disco solar el Hijo. c) La Mujer a quien se le han dado las alas y sentada en actitud orante sobre una colina en el desierto mientras el dragón, que es combatido por los ángeles, vomita el río de agua. d) La Mujer alada que ofrece su Hijo al Padre. Este tipo viene proporcionada no solo por el pasaje del Apocalipsis sino por el propio texto del comentario del Beato con apreciaciones compartidas por la exégesis patrística. En líneas generales las ilustraciones del capítulo 12 del *Apocalipsis* siguen literalmente lo expuesto en el mismo. La imagen se había codificado de tal manera que los artistas se servían de esos tipos como modelos ya realizados. En los *Beatos* sucede que esa relación es más libre. Podemos ver cómo se introducen alteraciones en la narración o la inclusión de escenas y símbolos ajenos que se apoyan en el propio *Comentario* del abad de Liébana.<sup>64</sup>

Las dos modalidades analizadas corresponden a los modos de convención icónica del tema de la Mujer del Apocalipsis y las hemos presentado tratando de explicar diacrónicamente los tipos iconográficos en que se ha manifestado. En un origen la tradición visual codificó el tema en los tres tipos iconográficos básicos que hemos visto: La Mujer embarazada con los atributos astrales perseguida por el dragón-serpiente de siete cabezas (Ap 12, 1-6), san Miguel y sus ángeles luchando contra el dragón (Ap 12, 7-12), y la Mujer recibiendo el par de alas y huyendo al desierto (Ap 12, 13-17). Aunque estos fueron los tres tipos iniciales la continuidad del tema vivió dos caminos encontrados. De un lado, durante el periodo medieval aumentó el carácter narrativo de algunas representaciones enriqueciendo los componentes internos de cada una de esas tres partes. Pero con el paso del tiempo se tendió a resumir todo el tema en un único tipo iconográfico que englobaba lo expresado en cada capítulo del *Apocalipsis*. De la misma manera, fue en aumento el carácter simbólico de la Mujer apocalíptica lo que significó la aparición de una imagen conceptual de

<sup>64</sup> THÉREL, M. L. (1984): *Le triomphe de la Vierge-Église*, París, p. 159.

la misma que como imagen-signo establecerá un lugar de conexión para la aparición de posteriores y nuevos tipos iconográficos.<sup>65</sup>

El trato de la Mujer del Apocalipsis siguió aferrado al sentido narrativo del capítulo 12 pero también a la interpretación que de la imagen hizo la patrística. Esto se ve muy claramente en el papel que se da a los atributos astrales que la acompañan. La lectura general realizada por los exégetas interpretaba a la *Mulier amicta sole* como el Pueblo de Dios. Esta lectura como imagen de la Iglesia es unánime entre los primeros comentaristas y los padres de la Iglesia como san Gregorio Magno.<sup>66</sup> Las diferencias se encuentran a la hora de interpretar detalles como los símbolos astrales que acompañan a la Mujer, que darán muestra de variadas lecturas.<sup>67</sup> El dragón que la persigue es Satanás, la serpiente antigua que hostiga a la Iglesia. En la lucha contra san Miguel pierde y es arrojada a la tierra hasta su derrota final. Despechado, el dragón persigue a la Mujer pero decide lanzarle un río de agua para ahogarla. Pero a la Iglesia se le dan alas de águila y huye al desierto. Lo que va a marcar la continuidad de este tipo iconográfico va a ser un proceso consciente en el cual se resalta el papel de la Mujer como madre del Hijo. En este camino, se va poniendo en relación esta imagen con formulaciones iconográficas asociadas a la maternidad. Durante los siglos IX al XIII esto se traduce en variantes icónicas de la Mujer que ahora analizaremos, pero que pueden ser resumidas en dos grandes tipos. Por un lado, el que corresponde a la Mujer como la *Mulier amicta sole*, que son aquellas en las que lleva los atributos astrales pero aún no ha recibido las alas. Por otro lado, la Mujer con alas que huye del dragón o entrega al Hijo. Esta doble disposición sigue más allá de estos siglos, aunque no constituyen un camino estanco en la continuidad y variación, sino que permite diversas disculpas en casos concretos.

San Gregorio Magno interpreta el sol como el esplendor de la Verdad Divina que protege a la iglesia: “*...In sole enim illustratio veritatis, (...) Sancta autem ecclesia, quia supernis*

<sup>65</sup> Me refiero aquí a tipos iconográficos marianos que tomaron los perfiles de la *mulier amicta sole* para su formación y que, en lo concerniente al presente trabajo, se analizan en el capítulo segundo dedicado a los *temas y tipos iconográficos de María como la Mujer del Apocalipsis*.

<sup>66</sup> GREGORIUS MAGNUS, *Moralia in Iob*. Cl. 1708, SL 143B, lib. 34, par. 14, línea 9-14.

<sup>67</sup> Aunque aquí nos referimos a las principales interpretaciones de los atributos astrales que acompañan a la Mujer del Apocalipsis, encontramos un estudio más amplio en GARCÍA MAHIQUES, R. (1995): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius”, *Ars longa*, 6, pp. 187-197.



*luminis splendorum protegitur...*".<sup>68</sup> Lo mismo que para Ambrosio Autpertus.<sup>69</sup> Un autor incierto, que ha sido visto como san Agustín, encontró la presencia del astro solar como símbolo de la esperanza cristiana en la Resurrección.<sup>70</sup> Para su justificación pone en relación el versículo apocalíptico con una cita evangélica que alude al momento en el que Cristo está explicando como será el reino de Dios: "Entonces los justos resplandecerán como el sol en el reino de su Padre" (Mt. 13, 43). Robertus Tuitiensis, por su parte, entendió que se trataba de Cristo como Sol de Justicia.<sup>71</sup>

La luna bajo sus pies también ofrece distintas lecturas que giran alrededor de entenderla como lo terreno y mutable, como inclinación hacia el mal, inspirado por la mutabilidad de la propia luna como astro. Ésta puede ser vista a los pies de la iglesia como las cosas mundanas y materiales sobre las que se sustenta. Incluso otro autor no identificado plantea que se trata de un símbolo de las sagradas escrituras que sirven, como la luna, para iluminar la oscuridad del mundo: "*Sed quia luna noctem illuminat, melius mihi videtur, ut per lunam Scripturam sacram intelligamus, sine cujus lumine in nocte hujus saeculi per vias rectitudinis incedere non valemus. De hoc lumine Psamista dicit: Lucerna pedibus meis verbum tuum, et lumen semitis meis (Psal. CXVIII, 105)*".<sup>72</sup>

Para el Beato de Liébana, la Mujer pariendo con dolor es figura de la Iglesia antigua, la de los patriarcas, profetas y apóstolos que padecieron. El Hijo es fruto de esa misma Iglesia antigua, el propio Cristo que les había sido prometido en otro tiempo. Así el sol es la esperanza en la resurrección en Cristo. La luna también forma parte de la imagen de la Iglesia. Una visión bipartita en la que a los pies se sitúa la iglesia que representa a la

<sup>68</sup> GREGORIUS MAGNUS, *loc. cit.*

<sup>69</sup> AMBROSIUS AUTPERTUS, *Expositio in Apocalipsin*. CM 27<sup>a</sup>, lib. 9, cap. (s.s.) 19, versus 17, línea 15 y ss.

<sup>70</sup> AUCTOR INCERTUS (AGUSTINUS HIPONENSIS?), *Expositio in Apocalypsím Joanis*, P.L. XXXV, 2434.

<sup>71</sup> RUPERTUS TUITIENSIS, *De sancta trinitate et operibus eius*, CM 24, LIB. 39 Citado por MAHIQUES (1995): *op. cit.*, p. 188.

<sup>72</sup> AUCTOR INCERTUS, *Expositio in Apocalypsín*, cap. XII, en P.L. XVII, 875B.

congregación maligna que con el diablo y los falsos profetas arrastran la tercera parte de las estrellas.<sup>73</sup>

Para la lectura de las doce estrellas sí existe unanimidad en verlas como símbolo de las doce tribus de Israel y como los doce apóstoles. Por su parte, las alas de la Mujer del Apocalipsis son símbolo de los dos Testamentos.<sup>74</sup>

Estas interpretaciones justifican la continuidad de la *mulier* partiendo de la figura de la orante. Junto al resto de atributos astrales que la acompañan, se hallan casos en los que el sol se encuentra en el centro, a la altura del vientre, como en el citado *Beato de Fernando I* [fig. 10]. Se alude al hecho maternal de la Mujer con el hijo del que está preñada. El sol que la viste es tomado en muchas ocasiones como referencia análoga al Hijo que espera. En otro como el *Beato Vitrina 14-1*, que se conserva también en la Biblioteca Nacional, podemos ver cómo, en esta línea, se representa en el interior del disco solar al Hijo [fig. 11] e incluso en el *Nuevo Testamento manuscrito de Verona* vemos directamente al sol transformado en el rostro de Cristo [fig. 12].



**Fig. 10.** La Mujer con el disco solar sobre su pecho y vientre, *Beato de Fernando I y Doña Sancha*, (detalle).



**Fig. 11.** *Beato Vitrina 14-1*, s. IX, Madrid Biblioteca Nacional, Vitr. 14-1, f. 109v.

<sup>73</sup> BEATO DE LIÉBANA (1995): *Comentario al Apocalipsis*, libro VI, 2, líneas 29-50 (en CAMPO, del, A., FREEMAN, L. G., GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (ed.), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos).

<sup>74</sup> BOTO VARELA, *op. cit.*, p. 55.

Siguiendo esta idea de la Mujer-orante podemos encontrarnos igualmente al Hijo en brazos, representado como un niño-adulto. Un diseño que no difiere, por lo que hemos presentado, de los anteriores ejemplos. Nos lo encontramos así en el *Beato de Burgo de Osma* [fig. 7] y podemos ver igualmente a la Mujer portando al Hijo en sus manos mientras el dragón lo pretende en el *Apocalipsis de Bamberg* [fig. 5]. Esta iconografía debe compararse con la iconografía oriental de María como Madre de Dios en la que vemos a la Virgen portando en sus brazos al Niño.



Fig. 12. La Mujer del Apocalipsis, *Nuevo Testamento de Verona*, Roma.



Fig. 13. *La Mujer del Apocalipsis y la lucha de San Miguel contra la serpiente*, San Pietro al Monte en Civate, c. 1100.

El arte paleocristiano tomó del mundo antiguo una composición que, mostrando de forma recostada a la Mujer, simulaba que ésta estaba de parto. Un esquema que se utilizó, entendido como tema de encuadre, para referirse a la Natividad y que en el arte del cristianismo de oriente, y más tarde en occidente, sirvió para representar tanto el

nacimiento de Cristo como el de su madre, la Virgen. Este esquema se vuelve a utilizar aquí. En el *Nuevo Testamento Manuscrito de Verona* la Mujer está recostada y entrega su Hijo [fig. 12]. En las pinturas murales de San Pietro al Monte en Civate la Mujer aparece en idéntica posición y un ángel se lleva al Hijo hacia el trono vacío de la segunda parusía [fig. 13]. Una fórmula que tiene sus ecos en obras posteriores como el *Apocalipsis holandés* [fig. 19], o los frescos de Giotto en la capilla Peruzzi de la iglesia de la Santa Cruz de Florencia.



**Fig. 14.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, Miniatura de una copia alemana del *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer, s. XII, Wolfenbüchel, Biblioteca ducal, cod. Guelf. Gud. Lat. 2, f. 14v.

La Mujer aparece sentada y portando en su regazo al Hijo en el *Liber Floridus*, del siglos XII [fig. 14]. Similar composición la tenemos en una pintura mural en una bóveda de *Saint-Savin-sur-Gartempe*, cerca de Vienne, de principio del mismo siglo XII [fig. 15]. Ambas tienen relación con el acecho del dragón. El asedio cohabita con las diversas opciones tomadas para resaltar el papel de la Mujer como madre y está presente su intención de proteger a su Hijo tanto si lo lleva en brazos, en su regazo o se muestra acostada. El dragón, que con la cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las arroja a la tierra, está ante la Mujer embarazada esperando a que tenga su Hijo para devorarlo. A esto le sigue que el Hijo varón de la Mujer le sea despojado y llevado hacia Dios y hacia su trono (Ap 12, 4-5). Unos ángeles, o la mano de Dios, se encargan de arrebatar de los brazos de la Mujer a

su Hijo, como en el *Apocalipsis de Toulouse* [fig. 63]. Incluso ésta se lo alcanza. En los Beatos pertenecientes a la primera familia, como el de *Burgo de Osma* o el *Beato Vitruvio 14-1*, la Mujer aparece ya con las alas y, sirviéndose de ellas, lleva al Hijo hasta Dios. En los Beatos de la segunda familia se representa directamente al Hijo en presencia del trono Divino.



Fig. 15. *La Mujer del Apocalipsis y el dragón*, Saint-Savin-sur-Gartempe, c. 1100, Vienne.

En el *Liber floridus* y en los frescos de *Saint-Savins-sur-Gartempe* el lugar hacia donde se llevan al Hijo, o desde donde surge la mano que lo arrebató, es el Templo celeste con el Arca de la Alianza. Su presencia está en relación con la última acción ocurrida después de que el séptimo ángel tocara la trompeta: “entonces el templo de Dios que está en el cielo, se abrió y apareció el arca del testamento en su templo” (Ap 11, 19). Dentro de la Revelación a san Juan esto sucede en el último versículo del capítulo 11, justo antes de que el evangelista vea la señal en el cielo, que es la Mujer. Se incorpora en las obras de tradición italiana, como la de *Bamberg* y muestran el templo con las puertas que se han abierto. Posteriormente, en la continuidad del tipo iconográfico, sigue apareciendo el templo con las puertas abiertas con el arca, o solo ésta, como en el *Apocalipsis holandés*.

Despechado por no haber conseguido devorar al Hijo, el dragón persigue a la Mujer y vomita un río de agua que la tierra engulle para protegerla. En los Beatos hemos visto el río como una especie de lengua negra que una de las cabezas lanza contra la Mujer. Lo mismo sucede en el *Apocalipsis de Bamberg* y en otros tantos ejemplos donde la tierra protege a la

Mujer del agua. En el *Liber floridus* volvemos a encontrarnos con la tierra que ha tomado forma humana. Para huir de la persecución del dragón, a la Mujer se le dan las alas del águila grande. En los Beatos no vemos representada esta acción de recibir las alas. Esto se debe a que, a pesar de su viveza narrativa, se pone por encima el fuerte carácter simbólico de la obra. En las obras de tradición italiana sí que apreciamos este gesto ejecutado, en ocasiones, por Dios en forma cristomórfica.

En los siglos XIII al XV se nos siguen dando muestras de la rica iconografía de la Mujer del Apocalipsis lo que coincide con la aparición de nuevas sensibilidades artísticas. En el mundo anglo-normando existe un número considerable de códices miniados que ilustran el *Apocalipsis*. En ellos se aumenta el número de acciones en las que se divide el capítulo 12. Uno de los más destacados es el *Apocalipsis de la Reina Eleonor*, esposa de Enrique II de Inglaterra e hija del conde de Barcelona Ramón Berenguer [fig. 16 y 17]. En dos folios contiguos se representa el episodio de la Mujer del Apocalipsis. La lectura empieza en la parte superior donde vemos a la Mujer recostada que entrega el Hijo a un ángel. El ciclo continúa con la escena inferior y prosigue en el folio siguiente pero en una lectura de abajo a arriba.<sup>75</sup>



**Fig. 16.** *Apocalipsis de la Reina Eleonor de Inglaterra*, c. 1242-1250, Cambridge, Trinity College, f. 13v.

**Fig. 17.** *Apocalipsis de la Reina Eleonor de Inglaterra*, f. 14r.

<sup>75</sup> VANDER MEER, *op. cit.*, p. 152 y sig.

La visión de la Mujer acechada por el dragón, con el arcángel Miguel que emprende una batalla para defenderla, se convierte en una escena de corte caballeresco. La Mujer del Apocalipsis ahora es la señora, la doncella a quien se debe el caballero y por quien lucha. Su pose y vestimenta adquiere tratamiento regio y a menudo suele aparecer coronada. San Miguel será su guardia personal junto con la cohorte celestial, como en el *Apocalipsis de la Reina Eleonor* donde aparecían ataviados a la manera de los ejércitos medievales o en otro manuscrito francés conservado en la British Library [fig. 18]. El *Apocalipsis holandés*, que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de París, ilustrado alrededor del año 1400, es buena muestra también de esta analogía con el ideal caballeresco [fig. 19]. San Miguel encarna perfectamente este ideal y aparece ataviado con armadura y escudo y blande la espada con la que dar certeros golpes al dragón.



**Fig. 18.** La lucha de los ángeles y la huida de la Mujer del Apocalipsis, manuscrito francés atribuido al autor del salterio de la Reina Mary, principios s. XIV, British Museum, f. 22v.

Tanto en el *Apocalipsis de la Reina Eleonor* como en el *Apocalipsis holandés* se representa de forma completa el ciclo de la narración apocalíptica y se mantienen detalles como la presencia del templo celeste con las puertas abiertas desde donde sale el ángel para entregar las dos alas. Un gesto que recibe notoriedad en su representación es la espera de la Mujer en el desierto. La primera vez en la que se manifiesta de forma esquemática esta espera

la tenemos en los beatos. Rocas montañosas y árboles simulan un páramo o zona árida que justifica la lectura simbólica del Beato de Liébana en su comentario [fig. 20].<sup>76</sup> En el *Apocalipsis holandés*, la Mujer se agacha también entre la vegetación buscando un efecto similar. En el *Apocalipsis de la reina Eleonor* el remoto refugio de la Mujer aparece simulado igualmente por la vegetación. Es significativa la solución tomada en el folio siguiente [fig. 17 y 66] donde un ángel con las manos veladas le lleva una Hostia. La fuente bíblica indica que la Mujer huye al desierto *donde tiene un lugar preparado por Dios para ser allí alimentada mil doscientos sesenta días* (Ap 12, 6). Según esta solución es el alimento eucarístico lo que ha de sostener a la Mujer en su espera en el desierto. Ésta referencia eucarística la encontramos también en un tapiz del duque Luis I de Anjou al plasmar dentro del templo celeste un altar con el cáliz [fig. 21].



Fig. 19. *Apocalipsis holandés*, c. 1400, París, Biblioteca Nacional.

<sup>76</sup> “¿qué es el desierto, sino lo que está abandonado, allí donde no tiene acceso ningún labrador? (...) A este desierto se dice que huye la mujer, es decir, entre los hombres inicuo, en donde no se encuentra el camino que es Cristo. (...) En esta tierra, la mujer, es decir, la Iglesia, habita y allí se alimenta de la doctrina celestial, hasta que se acaben los mil doscientos noventa días, es decir, desde la primera venida del Señor hasta la segunda venida, hasta que se vea liberada de los inicuos.” BEATO, *op. cit.*, Libro IV, 2, líneas 145-167.



En la formación, continuidad y variación del tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis y el dragón han cohabitado el sentir narrativo de la escena y las lecturas simbólicas. La tendencia ha sido la de encaminarse hacia un resumen del ciclo así como dotar a la imagen de una mayor naturaleza conceptual. De tal forma que, aunque la base se encuentra en obras anteriores como los Beatos, a partir del siglo XIII se ha ido produciendo un paso dirigido a la codificación de la imagen de la Mujer formada a partir de la esquematización de sus perfiles iconográficos básicos. Estos se reflejan por medio de dos vías paralelas. Por un lado, obras que resumen el ciclo en un único tipo monoescénico, sin simultaneidad en la representación de ninguno de los actores del pasaje, rompiendo con la lógica narrativa. Por otro, aquellas que convierte a la Mujer del Apocalipsis en una imagen-signo, o diagrama conceptual, desprovisto del entorno narrativo.



**Fig. 20.** La espera de la Mujer del Apocalipsis en el desierto, *Beato de Fernando I y Doña Sancha*, (detalle).



**Fig. 21.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, *Beau tapis de Monsieur d'Anjou*, tapiz tejido en París entre 1373-1379 por Nicolas Bataille sobre cartones de Jean Bondol de Brujas para el duque Luis I de Anjou, Angers (Maitre-et-Loire), castillo ducal, galería nueva.

La imagen conceptual de la Mujer del Apocalipsis se define por presentarla generalmente de pie y con las manos en posición de orar, la luna a sus pies en forma creciente, la corona de doce estrellas y el sol que la viste como rayos que salen de su espalda. Las alas son un atributo característico que la acompañan en gran número de representaciones y le confiere singularidad, aunque no siempre se optará por incorporarlas. La encontramos de esta manera en biblias ilustradas y en obras como el *Speculum humanae Salvationis* que contribuyeron en gran manera a su difusión y popularización. En la miniatura del *Codex cremifanensis* 243, procedente del monasterio benedictino de Kremsmünster, vemos a la Mujer representada de forma triunfal [fig. 22]. En su mano izquierda porta bastón crucífero y estandarte de la victoria y en la derecha el cáliz. En el centro del pecho el astro sol, la luna a los pies, las doce estrellas que la coronan y el par de alas. La vegetación que la rodea alude a la espera en el desierto. Igual configuración icónica le corresponde a la miniatura del siglo XIV en la que aparece junto a san Juan evangelista [fig. 68]. En estas obras de perfil simbólico, y no narrativo, se aprecia mejor la llegada a la imagen-signo de la Mujer del Apocalipsis-*mulier amicta sole*.



Fig. 22. La Mujer del Apocalipsis, *Speculum humanae Salvationis*, Codex cremifanensis 243 del monasterio benedictino de Kremsmünster, s. XV, f. 42r.

Aunque la relación imagen-texto se mantiene en lo que hemos visto hasta ahora, puesto que salvo excepciones se trata de grabados o miniaturas que ilustran el Apocalipsis o algún comentario, es cierto que en la forma ha cambiado su presentación. La continuidad del tipo ha definido cómo la imagen se ha ido liberando progresivamente del texto en el que generalmente aparecía inserto, como en una Biblia alemana de finales del siglo XV impresa en Colonia [fig. 23], hasta llegar a obras como la de Durero con la realización de estampas independientes [fig. 25]. Esto se debe a cuestiones técnicas a la hora de realizar la impresión.



**Fig. 23.** La Mujer del Apocalipsis con el dragón de siete cabezas, Biblia alemana, Colonia, 1483, f.540v.

**Fig. 24.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, portada interior sudoeste de la catedral de Reims, s. XIII, Reims.

La representación del tema de la Mujer del Apocalipsis ya no se limita a las ilustraciones del Apocalipsis y sus comentarios. Un ejemplo de ello lo encontramos en una de las arquivoltas de la portada interior sudoeste de la catedral de Reims [fig. 24]. Ni tampoco a un uso eclesiástico, dando lugar a obras para uso privado, tanto en códices de exuberante decoración como en tapices que muestran todo el ciclo apocalíptico.

La continuidad del tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis con los atributos astrales (y el dragón) ha llegado a su madurez. El resultado de esta codificación lo encontramos a partir del siglo XV en ilustraciones del Apocalipsis en obras como las de H.

Burgkmair y Durero [fig. 25]. Este último hecho nos habla de la clara transfusión de esquemas compositivos, dentro de ámbitos culturales diversos, como fruto de la alta movilidad que alcanzaron. En 1498 Durero afrontó la tarea de realizar catorce grandes xilografías tomando como únicos modelos las biblias de Colonia y de Nüremberg. Cuando debe representar a la *Mulier amicta sole* lo hace mostrándola de pie, posada sobre la luna, los rayos del sol a su espalda, coronada con doce estrellas y con las alas del águila grande. Sitúa en las alturas al Padre Eterno recibiendo al Hijo de la Mujer mientras el dragón de siete cabezas arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo, las empuja hacia la tierra y una de sus cabezas vomita el río de agua. Una solución que une varios momentos y variantes de representación en virtud de la lectura simbólica de la imagen. Ha unido la *amicta sole* con los atributos astrales y la Mujer alada. En la obra de H. Burgkmair aún quedan resabios de las obras medievales con la duplicidad de la representación de la Mujer, en primer plano sin alas y, en segundo, con ellas [fig. 26]. Así como la presencia del Arca de la Alianza. Ésta guarda grandes similitudes compositivas con otro grabado xilográfico de Lucas Cranach el Viejo realizado sobre las mismas fechas [fig. 27].



Fig. 25. *Visión de la Mujer del Apocalipsis*, 1498, Durero, Madrid, Biblioteca Nacional.

La proliferación de ilustraciones con la *Mulier amicta sole* en un formato como el libro y los grabados propició una mayor difusión del tipo. Un buen ejemplo lo constituye el caso americano. Sucede así en el sotocoro de la iglesia del convento de san Francisco en Tecamachalco el cual presenta todo un programa basado en las diversas escenas del *Apocalipsis* [fig. 28]. El ciclo fue realizado en 1562 y se atribuye a la mano de un *tlacuilo*<sup>77</sup> identificado bajo el nombre de Juan Gerson. Hasta hace bien poco se defendía esta atribución,<sup>78</sup> aunque en los últimos años se habla de que en realidad fue un equipo de pintores anónimos.<sup>79</sup> Para su composición se sirvieron de grabados que ilustraban el *Apocalipsis* según se han identificado a partir de distintas biblias europeas conservadas en América. La Mujer del Apocalipsis aparece con los atributos astrales y el par de alas mientras que su Hijo es llevado hacia el Arca de la Alianza, la cual aparece en la parte superior derecha. El dragón vomita el río de agua a los pies de la Mujer [fig. 29]. Tal y como se ha demostrado, el esquema formal ha sido tomado de un grabado xilográfico del *Testamenti Novi Editio Vulgata* del cual se conserva un ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Munich [fig. 30].

---

<sup>77</sup> Con este nombre se identifica a los indios principales de la cultura náhuatl encargados de realizar las genealogías y pictogramas sobre los gobernantes. Con la llegada del cristianismo, se educaron a los hijos de los caciques indígenas en la práctica de las artes figurativas y se les identifica bajo la misma denominación de *tlacuilos*. El sotocoro de Tecamachalco está realizado sobre papel amate, motivo por el cual se ha tenido por obra de Juan Gerson, indio principal que al ser bautizado tomó el nombre del teólogo erasmista. En la ciudad de México destaca la escuela de artes formada por el franciscano fray Pedro de Gante en San José de los Naturales.

<sup>78</sup> SEBASTIÁN, S., MONTERROSA, M., TERÁN, J.A. (1995): *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, Gobierno del Estado de Zacatecas, Ayuntamiento de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, p. 65.

<sup>79</sup> ESCALANTE, Pablo (en prensa): “Fulgur y muerte de Juan Gerson o Las oscilaciones de los pintores de Tecamachalco”, en *La creación artística. Memoria del XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas. [citado por NIEDERMEIER, Monika (2008): “Los grabados utilizados por los pintores de la bóveda del sotocoro de Tecamachalco”, en ESCALANTE GONZALBO, Pablo (coord.), *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, Cuernavaca, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos –CIDHEM].



Fig. 26. *La Mujer del Apocalipsis y el dragón*, H. Burgkmair, 1523, Ausburg.



Fig. 27. *La Mujer del Apocalipsis y el dragón*, *September Bible*, Lucas Cranach el Viejo, 1522, Johns Hopkins University, Baltimore.



Fig. 28. Sotocoro de la iglesia del convento de san Francisco con escenas del Apocalipsis, 1562, Tecamachalco, Edo. Puebla, México.



Fig. 29. *La Mujer del Apocalipsis y el dragón*, Juan Gerson, iglesia del convento de san Francisco, 1562, Tecamachalco, Edo. Puebla, México.



**Fig. 30.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, *Testamenti Novi Editio Vulgata*, Apud. Seb. Gryphius Lugduni, 1542.

Otra de las obras que disfrutaron de gran difusión en Nueva España y en el resto de virreinos americanos son los grabados de Juan de Jáuregui para la obra del sevillano Luis de Alcázar, de la Compañía de Jesús, *Vestigatio arcanis sensus in Apocalipsis* [fig. 31]. Para el jesuita el sol es símbolo de la claridad divina y la luna de la humanidad de Cristo y reconoce la presencia de ambos como un *eclipse* visto como referencia a la pasión de Cristo.<sup>80</sup> Se puede reconocer la influencia del grabado de Jáuregui en algunas composiciones. En este sentido, hay que distinguir el esquema formal del tipo iconográfico, puesto que el tipo de la Mujer del Apocalipsis se presta a confusión con el de la Virgen Apocalíptica, resultando algunas veces complicado de definir. En el lienzo de Juan Correa es evidente la influencia del grabado de Jáuregui [fig. 118]. En este caso pertenece a una serie sobre la vida de la Virgen. La *mulier* aparece vestida de blanco, con el par de alas y el resto de aspectos referidos en la fuente literaria. Por ese motivo, se trata de la Mujer del Apocalipsis, a pesar de que para entonces ya se estaba interpretando a ésta como figura de María, tal y como veremos más adelante. Lo

<sup>80</sup> ALCÁZAR, Luis de (c.1612): *Vestigatio arcani sensus Apocalypsi*, Amberes, p. 625.

mismo sucede con la obra de Cristóbal de Villalpando conservada el Museo Andrés Bello [fig. 117]. En ambas comparte protagonismo con el arcángel Miguel.



Fig. 31. La Mujer del Apocalipsis y el dragón, Juan de Jáuregui, c. 1612, Amberes.

## SAN JUAN EN PATMOS ESCRIBE EL APOCALIPSIS

El capítulo 12 del Apocalipsis es la fuente principal donde se fundamenta la imagen de la Mujer del Apocalipsis y el resto de tipos iconográficos que se analizan en la primera parte del presente trabajo. Acabamos de analizar el desarrollo narrativo del propio texto a partir de la imagen de la Mujer “vestida por el sol” que protagoniza las acciones de dicho capítulo. Pero, por el interés en la formulación de posteriores tipos iconográficos, en estas líneas se aborda ahora el estudio de un tema relacionado, el de san Juan en Patmos escribiendo el Apocalipsis, con especial atención al tipo iconográfico de san Juan en Patmos



con la visión de la *mulier amicta sole*. Aunque sea un mismo asunto, se trata de observar su concreción en tipos iconográficos diferenciados.

El autor del Apocalipsis es presentado con el nombre de Juan a quien la Iglesia identifica con el evangelista, aunque en realidad se trata de una atribución discutida. De hecho en el propio texto del *Apocalipsis*, el autor no se presenta como apóstol, sino como profeta.<sup>81</sup> La tradición de esta atribución se encuentra ya presente y ampliamente difundida desde san Justino a san Ireneo así como en Tertuliano y Clemente de Alejandría. La crítica filológica ha insistido en las diferencias evidentes en la redacción del Apocalipsis y el evangelio de Juan, aunque es probable que el autor formara parte del grupo de comunidades en las que tuvo lugar las redacciones de dicho evangelio y de las cartas de Juan, lo que explicaría las similitudes encontradas entre estos textos y el *Apocalipsis*. De todas formas, en la tradición visual quedó codificado Juan, hijo de Zebedeo y hermano de Santiago, como su autor canónico.

La fijación de esta tradición e incluso de la continuidad del tipo iconográfico de san Juan viviendo y dejando por escrito las experiencias narradas en el libro de las *Revelaciones* se debió no sólo a lo expresado en dicho libro, sino a la leyenda existente sobre la figura del propio Juan. Las fuentes para su vida son, además de la Biblia, otros tantos libros como la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, así como textos apócrifos. Uno de ellos es los *Hechos de san Juan*, texto Gnóstico supuestamente escrito por un discípulo de Juan llamado Leucis en la segunda mitad del siglo II. El catolicismo lo considera herético. Posteriormente están los *Hechos de san Juan*, también apócrifos, atribuidos al Pseudo Prócoro que sería la versión católica del anterior, que se conoce como *Hechos de Pseudo-Prócoro*, redactados en torno a los siglos V y VI.<sup>82</sup> En ellos se relata cómo san Juan fue desterrado por Domiciano a la

---

<sup>81</sup> Tomando como base la redacción del propio *Apocalipsis*, resulta complicado diferenciar entre el género apocalíptico y el profético. En cierto modo, el segundo es una prolongación del primero. La diferencia estriba en que el profeta recibía las revelaciones divinas y las transmitía de forma oral, mientras que en el *Apocalipsis* se comunican por medio de visiones recopiladas posteriormente.

<sup>82</sup> Existen diferencias en la presentación de la figura de san Juan. En el texto gnóstico el apóstol es presentado como un asceta y se insiste en la castidad como su principal valor. Mientras que en el segundo es presentado como un presbítero casado. El nombre de Prócoro aparece en el canónico libro de los *Hechos de los apóstoles*, identificado como uno de los primeros diáconos (He 6,5). Sobre la figura de Juan deben consultarse los libros: CULPEPPER, R. Alan (1994): *John. the son of Zebedee. The life of a Legend*, Columbia, University of South Carolina Press;

isla de Patmos. Su vida llegaría a representarse en ciclos en los que se incluían las revelaciones vividas en Patmos. Buena parte de esta tradición se encuentra en la *Leyenda dorada* y ayudó a conformar el mito de un personaje de destacada importancia en el cristianismo y en su visualidad artística.

Entre los evangelios, los citados textos apócrifos y los pasajes de la obra de Santiago de la Vorágine se definió la imagen conceptual de san Juan. Existen dos tipologías distintas en el cristianismo de oriente y occidente: en el primero se le representa como un anciano de barba blanca, cuyo soporte textual serían unas palabras de Cristo recogidas en el evangelio (Juan 21,22). En occidente triunfó el tipo que lo representa joven e imberbe, por ser el más joven de los apóstoles.<sup>83</sup> Su imagen se completa portando como atributo el águila, animal que le corresponde de entre los cuatro del tetramorfos de acuerdo con la visión de Ezequiel. Puede aparecer representado igualmente portando en su mano un cáliz en el que asoma un dragón o serpiente. El atributo está tomado de un episodio de su vida legendaria que narra cómo Juan fue puesto a prueba por el sacerdote del templo de Diana en Éfeso. Éste había instado al apóstol a que bebiese un vaso con veneno para que, salvándolo, demostrara así su Dios su poder; tránsito del que salió ileso.

La producción de ciclos del Apocalipsis, antes de mediados del siglo XIII, no fue habitual, sino algo esporádico y se originó en localizaciones muy diversas. El libro del Apocalipsis pasó a considerarse un extracto de la vida de san Juan al adjudicársele la autoría del mismo y por el hecho de estar redactado en primera persona.<sup>84</sup> De esta forma tuvo lugar un ciclo en imágenes sobre la vida de san Juan evangelista que empieza con la predicación y conversión de fieles y termina con su muerte. En mitad de la narración, como episodios de su propia vivencia, se encuentran los capítulos del Apocalipsis. Los ciclos de manuscritos sobre el Apocalipsis proliferaron desde el siglo XIII al XV. Esta costumbre de realizar volúmenes separados del Apocalipsis tiene su origen en la tradición anglonormanda de los *scriptoria*. En el siglo XIII proliferaron en Inglaterra y el norte de Francia mientras que esta

---

HAMBURGER, Jeffrey F. (2002): *St. John the divine. The Deifield evangelist in medieval art ans Theology*, Los Angeles-London, University of California Press.

<sup>83</sup> REAU, L., (1998): *Iconografía del arte Cristiano*, Barcelona, ediciones del Serbal, t. II, vol. IV, pp. 189-190.

<sup>84</sup> HENKEL, Kathryn (1973): *The Apocalypse*, Maryland, University of Maryland Department of Art, p. 26.

se hizo más habitual en Alemania durante el siglo XIV, difundiéndose en el resto de países en el XV.<sup>85</sup>



Fig. 32. San Juan ante el prefecto; san Juan es llevado a Roma en Barco, *Apocalipsis alemán*, s. XIV.



Fig. 33. San Juan ante el emperador Domiciano; san Juan es llevado es llevado en barco a Patmos, *Apocalipsis alemán*, s. XIV.

Este ciclo narrativo cuenta el modo en el que Juan, a consecuencia de su tarea de evangelización, fue desterrado a Patmos donde le sería revelado el *Apocalipsis*. Se inicia con el episodio en el que es llevado en presencia del prefecto que lo manda a Roma, viaje que realiza en barco, donde había sido requerido por el emperador Domiciano [fig. 32]. Al negarse a realizar sacrificios a los dioses romanos le rasuran la cabeza y es condenado a ser sumergido en una caldera de aceite hirviendo de la que sale sin la menor quemadura,<sup>86</sup> incluso rejuvenecido [fig. 34]. De Roma es desterrado a Patmos, donde vemos que es llevado igualmente en barco [fig. 33]. La narración continua con el ángel que le revela lo

<sup>85</sup> HENKEL (1973): *op. cit.*, p. 24.

<sup>86</sup> La leyenda sitúa el lugar de los hechos ante la Puerta Latina. Aunque sale indemne, se suele referir a este episodio como el martirio de san Juan. Cfr. REAU (1998): *op. cit.*, p. 193-194.

que será el contenido del Apocalipsis (Ap 1,1) y enlaza con su llegada a Éfeso y las escenas finales de su vida.<sup>87</sup>



Fig. 34. San Juan es llevado a Roma en Barco; san Juan ante el emperador Domiciano; martirio de san Juan, *Trinity Apocalypse*, ca. 1250, Trinity College, Cambridge, f. 1v.



Fig. 35. San Juan en Patmos y la visión del Hijo del Hombre (Ap 1), *Apocalipsis alemán*, c. 1460-65.

<sup>87</sup> Se trata de “la resurrección de Drusiana en Éfeso”, “la destrucción del templo de Diana”, “la prueba de la copa envenenada”, “última misa” y “muerte de san Juan”. No advierto en estos ciclos el tema final de la Asunción de san Juan a los cielos. Asunto controvertido en su momento, finalmente condenado, pero que llegó a tener su traducción en imágenes. Sobre este último asunto véase HAMBURGER (2002): *op. cit.*



Fig. 36. *Liber Floridus*, s. XII, (detalle), [fig. 14].

A estas características responde una serie alemana del Apocalipsis de mediados del siglo XV de la que se realizaron bastantes ejemplares, todos ellos siguiendo la misma composición.<sup>88</sup> En estos, el eje central de la acción es el propio san Juan por lo que se ve reforzado el carácter de compendio hagiográfico que llegó a alcanzar este libro. En uno de sus folios, en el que se da inicio a las acciones del Apocalipsis, vemos a Juan representado en Patmos, en la esquina superior [fig. 35]. Las *revelaciones* empiezan cuando san Juan es despertado por “una gran voz, como de trompeta, que decía: ‘lo que veas escríbelo en un libro y envíalo a las siete Iglesias” (Ap 1,10-11). En la visualidad artística es el ángel enviado por Dios (Ap 1,1), convertido en ángel trompetero, quien lo despierta.

El espacio geográfico de Patmos empieza a definirse como un lugar de manifestación del mensaje revelado transfigurado en un territorio de destierro, a modo de los antiguos profetas veterotestamentarios. Su representación se convierte en un aspecto significativo de los distintos tipos. En los primeros Apocalipsis miniados la acción sucede en un espacio neutro donde se eluden detalles que identifiquen el espacio. Únicamente en el *Liber floridus* vemos a Juan el evangelista de pie sobre una especie de suelo a modo de conchas o nubes [fig. 36]. A partir del siglo XIII se narra visualmente su viaje y llegada a Patmos y con ello se dota de realidad geográfica al destierro y las revelaciones.

<sup>88</sup> En la colección fotográfica del *Warburg Institute* de Londres se pueden consultar fotografías de diversos ejemplares, custodiados originalmente en colecciones museográficas como el *British Museum*, *The Welcome Institute of the History of Medicine*, *The New York Public Library* o la *Bibliothèque Firmin Didot* de París.



Fig. 37. Juan en Patmos, *Libro del Apocalipsis*, s. XIII, miniatura inglesa, Biblioteca Nacional de Lisboa.

En una miniatura inglesa del libro del Apocalipsis del siglo XIII, san Juan aparece dormido y con la cabeza apoyada en la mano [fig. 37]. A su lado asoma un barco en alusión al modo en que llegó a Patmos, y está rodeado por las que deben ser otras islas del mar Egeo. El “ángel del señor” se acerca a despertarlo para dar con ello inicio a las revelaciones (Ap 1,1). La presencia del barco como figura que significa la llegada de san Juan a Patmos se ve reforzada en otra miniatura inglesa, el *Apocalipsis de Toulouse* [fig. 38]. Allí la imagen de san Juan aparece duplicada en el interior de la ínsula, significada por un mar a modo de río que abraza la escena.

Con el tiempo, los diversos Apocalipsis fueron depurándose y compactando las escenas de la vida de Juan dando lugar a ciclo resumido por medio de la selección de algunos de los episodios anteriores.<sup>89</sup> Es el caso de la *Coburt Bible*, de 1483 [fig. 39]. En esta imagen se extracta la acción con tres escenas. La primera de ellas presenta a san Juan sufriendo el martirio en la Puerta Latina; en el centro vemos a san Juan en Patmos con el libro en su

<sup>89</sup> Esta capacidad es particular del arte clásico, entendido como el “modo de concebir la producción artística basado en la revolución griega”. Esta revolución tiene como fundamento la *narración visual por medio de imágenes*. En este caso, la vida de san Juan se traduce en imágenes concretas por medio de la creación de los diversos tipos iconográficos. Esta codificación permitirá al artista trabajar con ellos, resumiendo el ciclo por medio de la selección de los que se estime conveniente y de forma totalmente legible. Véase, GARCÍA MAHÍQUES, R. (2008): *Iconografía e iconología. (tomo II). Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro, p. 75 y sig.

mano y la llegada del ángel (Ap 1,9-11) que le revelará el Apocalipsis; le sigue a la izquierda la primera de las visiones (Ap 1, 12-17). Es significativo el modo en el que encontramos definido el tipo de san Juan en Patmos por medio de tres aspectos significantes: el libro — con la representación incluso de un tintero— el ángel que le anuncia las revelaciones y el uso de convencionalismos espaciales para indicar que el lugar representado es la isla de Patmos.



Fig. 38. *Apocalipsis de Toulouse*, manuscrito inglés, Biblioteca Nacional, París, MS 815, f.1r.



Fig. 39. Escenas de la vida de san Juan, *Coburg Bible*, 1483.

En el contexto de esta narración visual tiene lugar la codificación de la imagen de san Juan como vidente de Patmos. El punto de partida es la primera escena relativa al inicio de la revelación que veíamos en los Apocalipsis alemanes del siglo XV o en la *Coburg Bible*

[fig. 35 y 39]. El nacimiento del tipo iconográfico de Juan escribiendo el Apocalipsis surge a partir de esta imagen y tiene como atributos y aspectos significantes los que acabamos de definir: su situación en una isla de pequeñas dimensiones, con el águila y libro en mano. Más allá de verse constreñida a una función narrativa dentro de una serie, esta imagen que lo muestra en Patmos se convirtió en la ilustración habitual con la que se abría el evangelio de Juan en los libros de horas y su fama la llevó hasta los retablos.<sup>90</sup> Esta costumbre tiene sus antecedentes en libros miniados bizantinos donde era común empezar los evangelios con el retrato de cada evangelista caracterizado como un escribano. En el Nuevo Testamento del siglo XII conocido como *Codex Ebnerianus* la imagen de san Juan aparece acompañada, en la parte superior, por la escena en la que es portado a Patmos [fig. 40]. Los perfiles iconográficos no corresponden con los descritos puesto que se trata de la tradición bizantina que, además, lo muestra como un anciano. Sentado en el interior del barco, éste deja a sus espaldas la figura de una ciudad amurallada mientras se acerca a un peñasco desnudo que representa la isla de Patmos.



Fig. 40. Nuevo Testamento, [*Codex Ebnerianus*], s. XII, Bodleian Library, Oxford, f. 302v, (detalle).

<sup>90</sup> En ocasiones, junto con la imagen se puede leer en una inscripción "*in principio erat verbum*", las palabras iniciales de su evangelio.





**Fig. 41.** San Juan en Patmos, *Les Très Riches Heures*, hermanos Limbourg (1411-1416), Museo Condé, Chantilly.



**Fig. 42.** San Juan en Patmos, *Breviario Grimani*, c. 1510, Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia.

En las *Muy Ricas Horas del Duque de Berry* el modo de representarlo responde a esta descripción [fig. 41]. Se trata de la visión de la adoración celestial con los veinticuatro ancianos, los cuatro vivientes, el mar de cristal y el Cordero (Ap 4-5). Aparece también el barco en alusión a la situación de destierro de Juan en Patmos. Al fondo está representada una ciudad que Reau identifica con Éfeso.<sup>91</sup> La misma visión de la adoración celestial es la que muestra el *Breviario Grimani*, donde san Juan toma nota de las visiones en lo alto de un acantilado [fig. 42]. En esta obra de principios del siglo XVI lo interesante son los detalles ilustrados del marco arquitectónico. En la parte superior izquierda vemos la escenas de la resurrección de Drusiana. En la parte inferior de la miniatura se encuentra representada la escena de su llegada en barco a Patmos. En un retablo de Dirk Bouts volvemos a ver a san Juan en idéntica disposición, aunque su imagen no corresponde con la misma visión [fig. 43]. En este género de imágenes san Juan empieza a ser representado en Patmos de manera que recuerda a los retratos de los anacoretas.

<sup>91</sup> REAU (1998): *op. cit.*, p. 195.

La presencia de la imagen de san Juan para significar al vidente en Patmos está presente en diferentes tipos iconográficos en relación con el *Apocalipsis*. En la tradición de estos Apocalipsis ilustrados las diferentes acciones se suceden bajo la presencia discreta del evangelista san Juan en ejemplares como el *Apocalipsis de Bamberg*. Sin embargo no lo hace en los episodios del capítulo 12.<sup>92</sup> Hay que centrar la atención sobre la forma en la que ha sido presentado Juan en el momento de la aparición de la *mulier amicta sole*. La presencia del evangelista se constata en ejemplares como el de *Tréveres* [fig. 3 y 4] así como en el *Liber floridus*, cuyo nombre escrito en la parte superior lo identifica como “Juan evangelista” [fig. 36]. En los frescos de *Saint-Savin sur-Gartempe*, de principios de siglo XII, san Juan acompaña a la *mulier amicta sole* mientras es acechada por el dragón [fig. 15]. Su papel es el de testificar el acto. En un Apocalipsis alemán del siglo XIV, Juan aparece de pie señalando a la *mulier* quien ostenta ya el par de alas mientras el dragón vomita el río de agua que la tierra engulle (Ap 12,14-16) [fig. 44]. Estos casos significan las distintas variantes de un concepto, el de Juan viviendo y dando testimonio de las revelaciones que se le adjudican. A partir de la codificación de la imagen de san Juan en Patmos todas estas opciones y variantes se estandarizan.

Un ejemplo curioso es el grabado del conocido como Maestro de 1466 [fig. 45]. Juan aparece en el centro de la acción mientras contempla a la Mujer del Apocalipsis en lo alto. A la izquierda de la imagen aparece representada una ciudad, quizás Éfeso si seguimos la identificación de una obra anterior. Del lado derecho un bosque en el que aparece un león cazando un cuadrúpedo. Lo más intrigante — y sin duda significativo — es la imagen de san Cristóbal. Su historia, en la que se cuenta como cargó en sus espaldas al propio Hijo de Dios para ayudarlo a cruzar a la otra orilla, le confirió el patronazgo sobre los viajeros.

---

<sup>92</sup> Por ejemplo, aparece junto con el ángel que le muestra la Jerusalén celeste.



Fig. 43. San Juan en Patmos, Dirk Bouts (1415-1475), Museo Boymans, Rotterdam.



Fig. 44. El dragón que vomita agua y la *mulier* con el par de alas, *Apocalipsis*, miniatura alemana, s. XIV, British Library, f. 21r.

La irrupción de san Juan en el mundo de las imágenes de devoción permite trazar la formación y continuidad de su tipo iconográfico en Patmos el cual, partiendo de su representación en los ciclos narrativos, permitió consolidar una imagen conceptual ágil que garantizara el éxito de su difusión. De este mismo se realizó una variante o tipo que lo presenta con la visión de la mujer vestida por el sol. Martin Schongauer, grabador alemán activo en la segunda mitad del siglo XIV, realizó diversas versiones de este tipo iconográfico [fig. 46]. El esquema compositivo suele ser muy similar al de los ejemplos anteriores. La *mulier*, quien porta en sus brazos al Hijo, aparece plenamente identificada con la Virgen. Un árbol casi esquemático divide la escena en dos. En el mar vuelve a aparecer el barco. Estos grabados son solo una muestra del éxito de este tipo iconográficos.



Fig. 45. San Juan en Patmos y la visión de la *mulier*, maestro de 1466 (grabador alemán).



Fig. 46. San Juan y la visión de la *mulier*, Martin Schongauer (1448-1491), British Museum, Londres.



**Fig. 47.** San Juan en Patmos, escuela flamenca, s. XVI, Colección Frits Lugt, París.



**Fig. 48.** *San Juan en Patmos*, Jan Breughel el Viejo, f. S. XVI, p. s. XVII.



**Fig. 49.** *San Juan en Patmos con la visión de la Mujer del Apocalipsis*, Diego de Aguilar, óleo sobre tela, Convento de santa Clara la Real, Toledo.



**Fig. 50.** *San Juan en Patmos con la visión de la Mujer del Apocalipsis*, Hans Baldung, C. 1511, Metropolitan Museum of Art, Nwe York.

En la escuela flamenca tomó un protagonismo destacado el paisaje en la representaciones de este tema. En una obra de pequeñas dimensiones conservada en la colección Frits Lugt de París, el vidente de Patmos aparece caracterizado con el torso descubierto, aspecto que funciona como tema de encuadre para el asceta o ermitaño [fig. 47]. Aparece recostado en las rocas de la costa mientras en lo alto tiene lugar la visión de la Mujer del Apocalipsis. Los barcos, auténticos navíos de la época, toman un protagonismo especial tanto por su tamaño como por lo minucioso de su ejecución. En parte, el asunto de

Juan en Patmos sirvió en la escuela flamenca para que el paisaje vegetal y marino dominase la composición relegando casi a un segundo plano el asunto principal, con Juan en una de las esquinas y la *mulier* acechada por el dragón en otra. El culmen de esta afirmación es una obra de Breughel el Viejo donde el mar domina toda la escena y se puede apreciar a las personas que ocupan las pequeñas embarcaciones y, en primera línea, a un ave pescando en las aguas [fig. 48].

La presencia del tema de san Juan en Patmos en retablos fue notable. Se trata de obras como la de Diego de Aguilar [fig. 49] o el san Juan del retablo de la Virgen de los Navegantes en los Reales Alcázares de Sevilla. La evolución del tipo iconográfico nos muestra como para inicios del siglo XVI san Juan es relegado en algunas obras a un segundo plano, adquiriendo la *mulier* todo el protagonismo. Así lo vemos en la obra de Hans Baldung conservada en Nueva York [fig. 50] o en una obra anónima conservada en la Galería Nacional de Hungría, en Budapest [fig. 51].



**Fig. 51.** *San Juan en Patmos con la visión de la Mujer del Apocalipsis*, c. 1510-20, Galería Nacional de Hungría, Budapest.

En el siglo XVI el tipo iconográfico de san Juan en Patmos estaba plenamente definido y se trataba ya de un tema mariológico a pesar de que centrarse la atención en el evangelista. La popularidad y la existencia de obras de alta movilidad como grabados y dibujos permitió la amplia difusión de este tema que también encontramos en el arte novohispano. El más conocido de estos primeros ejemplos es el de Baltasar de Echave Orio

con su *San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis* [fig. 52]. La composición no difiere mucho de las vistas anteriormente. Sentado en unas rocas a los pies de un árbol, el evangelista soporta una tabla mientras dirige la mirada al cielo donde tiene lugar la visión de la *mulier*. Ésta aparece toda de blanco, posada sobre una nube y con el par de alas [Fig. 53]. El dragón rojo que la persigue arrastra con su cola “la tercera parte de las estrellas del cielo” que caen como una lluvia hacia el suelo, sobre la ciudad portuaria del lienzo [Ap 12,4). Este esquema compositivo se cree tomado de un grabado de Martín de Vos,<sup>93</sup> aunque vemos que tampoco se distingue mucho de los anteriores grabados sobre el tema [fig. 54].



**Fig. 52.** *San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*, Baltasar de Echave Orio (atribución) (c. 1558-1623), Museo Nacional de Arte, México.

<sup>93</sup> SIGAUT, Nelly (2004): “*San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*” [ficha catálogo], en RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali, *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM, pp. 307-311.



**Fig. 53.** La Mujer del Apocalipsis y la serpiente de siete cabezas, *San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*, (detalle).



**Fig. 54.** *San Juan en Patmos*, Martín de Vos (1532-1604), grabado en lámina.

El mar presenta la misma actividad que en el resto de pinturas y grabados. En primera línea vemos unas barcas de pescadores y mar adentro unos navíos de velas blancas [fig. 62]. La evidencia de que el espacio geográfico representado es la isla de Patmos a la que el evangelista llegó desterrado, así como la continuidad vista en las miniaturas medievales del barco como símbolo del destierro del propio san Juan, denotan que la presencia de estos barcos debió tener una lectura conocida y aceptada en la época.

Lo que resulta complicado de delimitar es si a finales del siglo XVI estamos ante un cuadro mariano-inmaculista o si se trata simplemente de un retrato del evangelista. Víctor Stoichita, al referirse a este paso de la fabricación de la imagen de la Inmaculada de un cuadro de visión a otro de devoción, analiza un lienzo anónimo coetáneo a este de Echave y de semejante composición, conservado en el monasterio del Escorial. Sobre este lienzo Stoichita dice que se trata de “una escena de visión”.<sup>94</sup> Stoichita apunta a un asunto que nos sirve para plantear un aspecto clave como es la diferenciación entre el tipo iconográfico de san Juan en Patmos con la visión de la Mujer del Apocalipsis y el de la Virgen Apocalíptica que estudiaremos más adelante. Este segundo es ya propiamente un tema inmaculista y se desarrollará de gran manera en Nueva España, al igual que en el resto de virreinos

<sup>94</sup> STOICHITA, p. 103 y sig. Aunque me apoye parcialmente en él, creo que se debe matizar algunas de las observaciones que él realiza en este capítulo.



americanos, a partir de la segunda mitad del siglo XVII. La clara lectura inmaculista de la visión de Patmos y la existencia ya de una imagen definida de la Inmaculada,<sup>95</sup> harán posible que en algunas de las representaciones de san Juan en Patmos la Mujer apocalíptica se transforme en la figura de la Inmaculada Concepción, en un proceso inverso al de la formación de la imagen de esta última. Velázquez lo hizo en su *Visión de san Juan en Patmos* (c. 1618, National Gallery, Londres). En Nueva España lo tenemos en un lienzo de Francisco Antonio Vallejo de 1779, situado en el retablo de san Antonio Abad, a los pies de la Iglesia de la Enseñanza en Ciudad de México [fig. 55]. Viste los colores de la Inmaculada y, como en el lienzo de Velázquez, está provista de alas.



**Fig. 55.** *San Juan en Patmos y la visión de la Mujer del Apocalipsis*, Francisco Antonio Vallejo, 1779, Iglesia de la Enseñanza, Ciudad de México.

La fama del tipo iconográfico de san Juan en Patmos con la visión de la Mujer del Apocalipsis en el arte novohispano se vinculó al culto de la Virgen María. Ello conllevó la aparición de un tipo iconográfico de especial cultivo y significación en América, el de la Virgen apocalíptica donde María es representada tal y como si fuese la *mulier amicta sole* que narra el texto bíblico y rodeada del contexto “narrativo” del mismo. En este tipo, que se analiza en su capítulo preceptivo, participa san Juan en Patmos como un aspecto significativo más, normalmente reducido a un pequeño margen del cuadro. Las

<sup>95</sup> La imagen definitiva de la inmaculada Concepción será una combinación de la *Tota Pulchra* y la Mujer del Apocalipsis.

características formales e iconográfica de san Juan coinciden con lo expresado en estas líneas. Podemos verlo en el detalle del la *Virgen apocalíptica* de la escalera del antiguo Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe (Zacatecas), pintado por Miguel Cabrera [fig. 56].<sup>96</sup> Si lo comparamos con el detalle de otras obras veremos que se repite siempre la misma forma de representación: sentado, con la vista levantada hacia la visión de la Mujer del Apocalipsis, la pluma en el aire y abriendo el libro con la otra mano. El águila siempre lo acompaña armada con el tintero. Puede apreciarse que la imagen ha llegado a codificarse incluso atendiendo al esquema compositivo de la misma para significar, por medio de su disposición formal, que Juan contempla la visión y se dispone a tomar nota de ella dando testimonio canónico.



**Fig. 56.** San Juan en Patmos, *La Virgen del Apocalipsis*, Miguel Cabrera, 1765, Museo de Guadalupe, Zacatecas.

<sup>96</sup> En propiedad, en estos casos la figura de san Juan en Patmos forma parte de otro tipo iconográfico. En el catálogo de obras, que sigue el criterio de clasificación utilizado en la base de datos APES, se ha incluido ficha de algunos de los casos más notable de san Juan en Patmos [cat. 4-7, 11].

*El barco en Patmos como símbolo de la esperanza  
cercana en la salvación*

En el lienzo de Baltasar de Echave Orio se concentra la tradición visual del tipo iconográfico de san Juan en Patmos y, con ello, los aspectos propios de la retórica visual de finales del siglo XVI [fig. 52]. Más allá de la lectura general del tema del capítulo 12 del Apocalipsis, que veremos en el próximo apartado, la continuidad de este asunto por medio de la representación de Juan como profeta-vidente en Patmos tiene como resultado la presencia de distintos elementos a los que cabe atribuirles una lectura concreta y que afecta al citado lienzo del MUNAL como son la presencia desmesurada del paisaje y la actividad marítima retratada en ellos. Nelly Sigaut defiende que tanto el paisaje como los navíos deben ser interpretados en relación con una lectura mariana del tema: la Virgen como buen puerto donde atracan los navíos.<sup>97</sup> La posibilidad de que la presencia de la embarcación refuerze la interpretación mariológica de la composición es total. En el tipo iconográfico de la *Tota pulchra* aparece igualmente el navío para las mismas fechas de la ejecución de esta obra. A pesar de ello, no se puede dejar de lado la tradición visual del tipo de san Juan en Patmos en la que se advierte la presencia constante del barco.

Existe la posibilidad de que la imagen de san Juan en Patmos cumpliera un patronazgo específico sobre aquellas personas que viven de las aguas, especialmente los que viajaban por ellas. Los textos apócrifos así como los Apocalipsis iluminados insistían en cómo san Juan fue deportado a una isla. Un indicio de ello se puede encontrar en el retablo de la Virgen de los Navegantes de Alejo Fernando, encargado originalmente para la casa capilla de la Casa de Contratación en Sevilla (1531-36, Capilla del Cuarto del Almirante, Reales Alcázares de Sevilla). La tabla central la ocupa una imagen de la Virgen que responde al tipo de Virgen de Misericordia, que abriga bajo su manto al monarca Fernando II de Aragón, al emperador Carlos V y Cristóbal Colón, entre otros tantos personajes vinculados al descubrimiento y dominio hispánico sobre América. A los pies de la Virgen se concentran distintos tipos de naves. Ocupan los laterales cuatro tablas con figuras de santos,

---

<sup>97</sup> SIGAUT (2004): *op. cit.*, p. 309.

probablemente de un autor distinto a Alejo Fernando, que son las de san Sebastián, Santiago “matamoros”, san Telmo y san Juan Evangelista.



Fig. 57. San Cristóbal, *San Juan en Patmos* (detalle), maestro de 1466.

Aunque resulta complicado establecer una relación programática entre estos cuatro personajes y la advocación principal del retablo, sí se pueden indicar ciertos puntos teniendo en cuenta el lugar en el que estuvo ubicado el retablo así como su temática principal. San Sebastián recibió un culto especial como protector contra enfermedades como la peste. Su presencia en el retablo se justificaría por la especial veneración que le debieron profesar aquellos que se aventuraban a realizar un viaje tan largo e inseguro como el de ultramar. Santiago aparece representado a caballo en su conocido tipo de “matamoros” y su figura tenía un especial patrocinio en la conquista para la monarquía hispánica. Estos dos santos aparecen en la calle izquierda del retablo. En la derecha tenemos, en la parte superior a san Telmo, dominico que era tenido como patrón de los marineros. Iconográficamente corresponde a un religioso vestido con el hábito de la orden de predicadores, con un barco en la mano y un cirio en la otra. En la parte inferior está san Juan en Patmos con la visión de

la Mujer del Apocalipsis. El evangelista vuelve a aparecer con los mismos caracteres que se han señalado anteriormente, incluyendo la presencia de embarcaciones en las mediaciones de la isla de Patmos. Su presencia está más que justificada al tratarse de un retablo dedicado a la Virgen. Lo realmente singular es la posibilidad que, junto con san Telmo, pudiese ocupar un papel de protector en los viajes marinos, a tenor de su hagiografía que lo sitúa desterrado a una isla.

Esta lectura tiene un último refuerzo visual en el grabado del maestro 1466, al que nos hemos asomado con anterioridad y en el que hemos advertido una fuerte carga simbólica. En él veíamos que acompañando a san Juan aparecía la imagen de san Cristóbal cruzando al Niño Jesús a quien lleva a cuestas [fig. 57].



Fig. 58. "Spes proxima" (emblema 43), *Emblematum liber*, Andrea Alciato, 1531.



Fig. 59. Estampa devocional de la Virgen en el interior de una nave, s. XV, grabado xilográfico.

De todas formas, no puede dejarse de lado una última interpretación de un mayor carácter emblemático. En 1531 veía la luz el *Emblematum liber* de Andrea Alciato cuyo emblema 43 está dedicado al barco con el mote *Spes próxima* (esperanza próxima) [fig. 58].<sup>98</sup> Allí aparece un barco en medio de una tormenta en alta mar. Santiago Sebastián afirma que éste había sido desde el mundo antiguo un símbolo de la esperanza<sup>99</sup> y de todos es bien conocido el cultivo de la imagen de la nave como metáfora de la Iglesia y de la

<sup>98</sup> ALCIATO (1531): *Emblemata liber* (edición de Santiago Sebastián, Cátedra, Madrid, 1993, p. 78)

<sup>99</sup> SEBASTIÁN, Santiago (1993), comentario en ALCIATO (1531): *op. cit.*, p. 79.

Virgen.<sup>100</sup> En una xilografía del siglo XV vemos a la Virgen sentada en el interior de una embarcación con el Niño Jesús a cuestas [fig. 59]. El Espíritu Santo en forma de paloma, asido por una cuerda por Jesús, es quien dirige esta embarcación. Este pequeño ejemplar es muestra de la devoción hacia la figura de María significada como guía espiritual del cristiano por medio de la metáfora visual de la nave. Como ejemplo de esta significación, perdurable en la retórica visual, tenemos el jeroglífico número 13, “María, nave del mar”, de la obra de Luis de Solís Villaluz, *Geroglificos varios, sacros y divinos epitectos* (1734) [fig. 60].

La carga simbólica del barco en los Apocalipsis iluminados tiene un ejemplo notable en la serie de grabados que Jean Duvet realizó para ilustrar los distintos capítulos del *Apocalypse figuree*, publicado en Lyon en 1561, que destacan de entre el resto por su rareza y por algunos aditamentos que aumentan la carga simbólica del texto. En el primero de los grabados que acompaña al capítulo 1 aparece san Juan mientras escribe el *Apocalipsis* [Fig. 61]. Muchos de los atributos allí dispuestos son habituales de estas representaciones, incluyendo el demonio que pretende entorpecer al evangelista. Pero debemos advertir otro tanto como el reloj de arena encima de la mesa, el cisne con la flecha en la boca y que se acaba de liberar de las cadenas que lo tenían atado, así como otra serie de curiosos personajes concentrados en las aguas.



**Fig. 60.** “María, nave del mar” (jeroglífico 13), Luis de Solís Villaluz, *Geroglificos varios, sacros y divinos epitectos*, 1734.

<sup>100</sup> Véase, CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M<sup>a</sup> J. (1985): “La nave y sus significaciones a través de la emblemática”, en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas* [Actas del Simposium de Historia del Arte], Málaga-Melilla, pp. 309-320.



**Fig. 61.** San Juan escribiendo el Apocalipsis, *Apocalypse figuree*, (Grabado de Jean Duvet), Il. Cap. 1, Lion, 1561.

De este grabado de Duvet destacan las tres parcas en el interior de una barca, personajes que en la antigüedad romana encarnaban a las divinidades del Destino. Acostumbran a ser representadas como hilanderas, encargadas de cortar los hilos de la vida de los hombres a su antojo.<sup>101</sup> Justo debajo de estas aparece otra embarcación donde tres hombres se sirven de sus redes y otros útiles para pescar. Parece evidente que tanto la presencia del reloj de arena como la de las parcas hace referencia al mensaje apocalíptico como advertencia de la proximidad del fin del tiempo y destino de la humanidad ante la segunda venida de Cristo.<sup>102</sup> Los pescadores parecen estar recogiendo las redes, lo que recuerda al episodio en el que Cristo elige a sus discípulos y los exhorta a convertirse en “pescadores de hombres”. Este episodio tiene lugar en el inicio de la labor misional de Cristo

<sup>101</sup> Estas tres hermanas se corresponden con las Moiras de la mitología griega. Cada una de ellas presidía un momento de la vida de los hombres: el nacimiento, el matrimonio y la muerte. GRIMAL, Pierre (2008): *Diccionario de mitología griega y romana*, Ediciones Paidós, Barcelona, pp. 407-408.

<sup>102</sup> “Bienaventurado el que lee, y los que oyen las palabras de esta profecía, y guardan las cosas en ella escritas; porque el tiempo esta cerca” (Ap. 1,3).

y no está ausente de cierto carácter escatológico, como se puede deducir si leemos atentamente la cita bíblica:

“El tiempo se ha cumplido y el Reino de Dios está cerca; convertíos y creed en la Buena Nueva.’ Bordeando el mar de Galilea, vio a Simón y Andrés, el hermano de Simón, echando las redes en el mar, pues eran pescadores. Jesús les dijo: ‘venid conmigo, y os haré pescadores de hombres” (Mc 1,15-17)

A falta de una fuente textual que dé el apoyo definitivo, quedan aquí expuestas las distintas posibilidades de lectura simbólica de la presencia de los barcos en el tipo de san Juan en Patmos. En el cuadro de Echaver Orio, los mismos tres pescadores aparecen recogiendo las redes, tal vez para indicar que están empezando a sacar los frutos de la tarea misional iniciada en el Nuevo Mundo [fig. 62]. La nave recuperaría así su lectura emblemática como esperanza cercana para un pueblo que había permanecido durante siglos, a los ojos de la monarquía y el papado, ausente de los planes divinos y de la salvación reservada a los seguidores de Cristo.



**Fig. 62.** *San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*, (detalle), [fig. 52].



## LA MULIER COMO SÍMBOLO DE LA IGLESIA TRIUNFANTE Y SU IDENTIFICACIÓN CON MARÍA

En su interpretación histórica, la Mujer es la propia Iglesia perseguida. La serpiente, el imperio romano como encarnación de la idolatría, que persigue a la Iglesia de Cristo. La Mujer da a luz a Cristo, la Iglesia como madre mística del cuerpo místico de Cristo. El Hijo arrebatado de su madre es símbolo de la victoria final y de la redención. La consecuencia en las representaciones artísticas es la acentuación del carácter materno de la *mulier amicta sole*. El alcance eclesiológico resulta más evidente en contextos bautismales como en el tambor de la cúpula del baptisterio piamontés de Novara, de inicio del siglo XI. Allí la Mujer-Iglesia es representada como orante nimbada con los atributos astrales, mientras el Hijo asciende dentro de un pesebre. El alumbramiento del Hijo por parte de la Mujer simboliza aquí el nacimiento espiritual del bautizado que por medio de este sacramento ha visto perecer su pecado. Así la Iglesia queda identificada como la madre redentora que alumbrando da vida a una nueva alma cristiana. Gerardo Boto Varela<sup>103</sup> lo identifica de esta forma y da sentido eclesiológico a la representación del Templo Celeste y el Arca de la Alianza (Ap 11, 19). No obstante, la representación de estos símbolos estuvo íntimamente ligada a la figuración de esta escena y veremos en unas líneas su significación.

Hemos comentado otras obras que presentan a la *Mulier* como alumbrando al Hijo, tal es el caso de San Pietro al Monte en Civate [fig. 13]. Allí la Virgen recostada a dado a luz un niño que es llevado al trono. Se trata en realidad de una visión triunfante del propio Cristo. En el mismo espacio se representa la batalla de san Miguel y sus ángeles contra el dragón y se acompaña con un epígrafe con el versículo del Apocalipsis (Ap 20, 9-10) en referencia al triunfo de la Iglesia en el milenio. De igual forma aparece en el *Apocalipsis de Toulouse* donde el Hijo es llevado por un par de ángeles en presencia de un Cristo en Majestad [fig. 63]. El alcance mesiánico del Hijo sitúa por delante la imagen de la Mujer como madre de manera tropológica (Iglesia) antes que carnal (María).

---

<sup>103</sup> BOTO VARELA (2002-2003): *op. cit.*, pp. 56-57.



Fig. 63. Mujer del Apocalipsis entrega el Hijo, *Apocalipsis de Toulouse*, Biblioteca Nacional de París, f.25v.

Ahora bien, la Iglesia a la que simboliza la Mujer es el Pueblo de Dios perseguido que se ve obligado a permanecer en el desierto, lugar de clara referencia veterotestamentaria. El desierto alude a los momentos de espera del pueblo de Israel en su esperanza mesiánica. Donde mejor se refleja este carácter de la Mujer-Iglesia es en las obras que muestran a la Mujer sedente y siendo acechada por el dragón como en el fresco del pórtico de *Saint-Savin-sur-Gartempe* [fig. 15] donde vemos a la Mujer figurada como una *maiestas*, entronizada y sentada sobre un globo mientras es asediada por el dragón. Tales representaciones son imagen de la Iglesia peregrinante que se ve obligada a permanecer un tiempo en cautiverio<sup>104</sup>. El mismo gesto sedente lo habíamos advertido en el *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer [fig. 14]. La vinculación de la Mujer sedente asediada en relación con el tiempo de espera en el desierto se acentúa en las miniaturas anglonormandas como se aprecia en los originales que se conservan en el Trinity College de Cambridge [fig. 16 y 17]. En esta obra se ha separado el alumbramiento del Hijo varón con la espera en el desierto que está simulado por medio de la vegetación que rodea a la Mujer. No escapa a nuestra

<sup>104</sup> CHRISTE, Y. (1985): "À propos des peintures murales du porche de Saint-Savin", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n. 16, pp. 221-237.

observación un detalle curioso de otra miniatura inglesa del mismo entorno artístico. En ella vemos a la Mujer inscrita dentro de un gran círculo, que es el sol que la viste, mientras entrega al Hijo. En la parte inferior observamos la presencia de un conejo dentro de su madriguera [fig. 64]. Desechamos por lógica su inclusión como un detalle decorativo y nos servimos de los aspectos formales para darnos cuenta de que la vegetación de esa esquina, puesta en relación con la anterior obra, nos recuerda a aquella que simula el desierto. Es por ello que, a falta de una fuente literaria que lo confirme, debemos interpretar al conejo en su madriguera como símbolo de la propia espera y resguardo de la Mujer, del Pueblo de Dios. Un último ejemplo, dentro de esta dilatada producción de Apocalipsis ingleses, es un ejemplar del siglo XIV donde vemos a la Mujer recostada en la parte inferior, acechada por el dragón. En lo alto, la *mulier* espera en el desierto representada con las manos en posición de orante [fig. 65].



**Fig. 64.** La Mujer entrega al Hijo, *Apocalipsis miniado*, c. 1250, París, Biblioteca Nacional.



**Fig. 65.** La Mujer acechada por el dragón y la espera en el desierto, *Apocalipsis inglés*, s. XIV, New College, Oxford, Ms 65.

La presencia del Templo Celeste y el Arca son símbolo de la confianza del Pueblo en su Dios frente a la espera en el desierto. Su aparición la tenemos en las miniaturas del *Apocalipsis de Bamberg* [fig. 5], en *Saint-Savin-sur-Gartempe* [fig. 15], en el *Liber Floridus* de Lamberg, así como en otras obras como la series de Apocalipsis alemanes del siglo XV. En el Antiguo Testamento el Arca de la Alianza representaba el compromiso establecido entre Dios y los hombres. Pero los profetas proclamaron que con su culto idolátrico y con la injusticia social el pueblo de Israel había roto la alianza con Dios. Así se hizo el anuncio de

una nueva y definitiva Alianza, cuando Dios escribiría su ley en el corazón de los hombres (Jr 31, 31-34). La Nueva Alianza con el Pueblo de Dios es el propio Cristo. La presencia del arca (Ap 11,19) vinculada con la Mujer del Apocalipsis hace referencia a la intención de Dios por mantener su compromiso con su Pueblo aun en tiempos de persecución, que es el mensaje general que se comunica en el Apocalipsis. En el *Rothschild Canticles*, manuscrito iluminado del siglo XIII, la Virgen sobre el creciente aparece con el característico gesto de la orante mientras que los rayos del sol salen de su vientre. Esta imagen aparece acompañada por un texto en el que, además de incidir en la figura de la *mulier*, se hace referencia al tabernáculo: “*Vidi mulierem amicta sole. / In honore huius virginis / Sanctificavit Dominus tabernaculum / Benedictus es in templo sancto glorie tue / Qui adheret deo unus spiritus erit cum illo-In omnibus requiem quesui*”.<sup>105</sup>



**Fig. 66.** Un ángel ofrece el alimento eucarístico a la Mujer, *Apocalipsis de la Reina Eleonor de Inglaterra*, (detalle), [fig. 17].

El judaísmo tenía la creencia de que el Arca desaparecida volvería a surgir al final de los tiempos. Por su parte, el cristianismo aguarda la segunda venida de Cristo en ese mismo tiempo. En su espera, la Iglesia disfruta de la Eucaristía que es símbolo del nuevo pacto con Dios (1 Co 11, 25; Mc 14, 24). Así se justifica la presencia del cáliz en el altar del Templo

<sup>105</sup> HENKEL, Kathryn (1973): *The Apocalypse*, Maryland, University of Maryland Department of Art, p. 18.

Celeste representado en el *Beau tapis de Monsieur d'Anjou* [fig. 21]. El Apocalipsis dice que la Mujer huye al desierto *donde tiene un lugar preparado por Dios para ser allí alimentada mil doscientos sesenta días* (Ap 12, 6) y eso es lo que veíamos representado en otra miniatura del *Apocalipsis de la Reina Eleonor* donde un ángel, con las manos veladas, le lleva una Hostia a la Mujer [fig. 66]. La Eucaristía es el alimento de la Mujer-Iglesia y su tipo es el maná que alimentó al pueblo de Israel en el desierto del cual, por mandato de Moisés, fue guardado un poco en el interior del Arca (Ex 16, 32-34; Hb 9, 4).

Pero el Arca también es tipo de María. Existe así una doble lectura que vuelve a tratar el binomio Iglesia-María. En el grabado de H. Burgkmair aparece en el cielo el Arca, sin el Templo Celeste, igual que en el sotocoro de Tecamachalco [fig. 26 y 29]. Pero la lectura mariológica no puede ser defendida en este contexto en el que claramente la presencia del Arca tiene referencia mesiánica.

El primero en identificar claramente a María con la Mujer del Apocalipsis fue Eucumenio en el siglo VI, en su comentario al Apocalipsis,<sup>106</sup> una opinión que prevaleció entre los escritores altomedievales como Quodvultdeus, Andrés de Cesarea y, más tarde, Ambrosius Autpertus y Haimon de Rémy.<sup>107</sup> En el siglo IX, el obispo Alcuino, en su comentario al *Apocalipsis* identificó a la *mulier amicta sole* con la Virgen.<sup>108</sup> Pero será a partir del siglo XII, y sobre todo en el siglo siguiente, cuando empiezan a aparecer las primeras manifestaciones claras que vinculan a la *mulier amicta sole* con la Virgen María. San Bernardo de Claraval trabaja esta identificación y presenta a la Mujer de la visión en Patmos, más que como imagen de la Iglesia, a modo de una medianera entre ésta y Cristo.<sup>109</sup> La clave es la siguiente: como María pasó a ser imagen de la Iglesia así debía de serlo también la Mujer del Apocalipsis. Esta comparación María-Iglesia se encuentra arraigada en la

<sup>106</sup> GARCÍA PAREDES, J. (2001): *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 167. El texto completo fue encontrado a finales del siglo XIX y publicado en HOSKIER, H.C. (1928): *The Complete Commentary of the Oecumenius on the Apocalypse*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

<sup>107</sup> Véase GARCÍA MAHIQUES, R. (1995): "Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius", *Ars longa*, 6, pp. 185-189; BOTO VARELA, op. cit., p. 58.

<sup>108</sup> MIGNE, *Patrologiae latina*, 100:1152.

<sup>109</sup> BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Doménica Infra octavam Assumptionis*, par. 5, vol 5, p. 265.

tradición cristiana donde la Virgen es imagen de la Iglesia. Sucede así de igual forma que con la esposa del *Cantar de los Cantares*, también símbolo de la Iglesia, que pasó a ser vinculada con María. De esta forma se trasladó la imagen-signo de la Mujer del Apocalipsis a diversos tipos marianos que hicieron propios sus atributos.

En esta época, coincidiendo con el nacimiento de una nueva forma de ver la cristiandad, la exégesis bíblica empieza a dirigir sus esfuerzos alrededor de la figura de María. Ya en el mundo del cristianismo de Oriente se había trabajado en la atención protagónica de María desde su consideración de Madre de Dios. El culto a la Virgen empieza a establecerse a partir de la aceptación de la Encarnación del Hijo de Dios, por obra del Espíritu Santo, en una mujer virgen. Esta actividad exegética dio como fruto relaciones tipológicas que ayudarían a establecer el futuro principio inmaculista.



Fig. 67. La Coronación de la Virgen (y sus figuras tipológicas), *Speculum humanae Salvationis Codex cremifanensis* 243, f. 41v-42r.

En el *Speculum Humanae Salvationis* encontramos un buen ejemplo del uso de la imagen de María en la exégesis medieval con referencias a la Mujer del Apocalipsis. En él se pone en relación la Mujer del Apocalipsis con la Coronación de la Virgen [fig. 67].<sup>110</sup> Las ilustraciones medievales de la *amicta sole* se sirvieron de representarla coronada, a modo de reina en la tierra, como sucede en éste caso y también en el *Apocalipsis holandés* [fig. 19]. Esto debe ponerse en relación con el nacimiento de un nuevo cristianismo surgido de su proximidad con el amor caballeresco donde la Virgen se convierte en la señora a la que rinden vasallaje los guerreros. La Virgen es Nuestra Señora, una expresión que tiene su origen en Siria, en el siglo V, y que alcanzó popularidad en Occidente con las cruzadas.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> En este caso el arquetipo es la Coronación de la Virgen y sus tipos la recuperación del Arca por parte del rey David (2 S 6, 1-15), La Mujer del Apocalipsis y el rey Salomón cediendo a su madre el lado derecho de su trono.

<sup>111</sup> REAU, L. (1998): *Iconografía del arte Cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, v. II, p. 59.



**Fig. 68.** La Mujer del Apocalipsis y san Juan, *Gradual of St. Katharinenthal*, 1312, Museo Nacional Suizo, Zurich, fol. 158v (detalle).



**Fig. 69.** La imagen de la *mulier amicta sole* utilizada como talismán, *Beato Vitrina 14-1*, (detalle), [fig. 11].

La forma en la que se ha representado a la Mujer del Apocalipsis en el *Speculum* del *Codex cremifanensis* simboliza una imagen triunfal de la *Mulier* al portar el cáliz, bastón en cruz y bandera de la victoria [fig. 22]. Con idéntica composición la encontramos representada junto a san Juan en una obra del siglo XIV [fig. 68]. Su actitud es de orante, como ya la habíamos encontrado en los Beatos y en otras representaciones del mismo periodo. Identificamos el significado de sus atributos gracias a la lectura que hemos efectuado anteriormente de la *Mulier* como Virgen-Iglesia. Ella es el símbolo por el cual se ha producido la venida del Mesías. Pero ello no expresa que nos encontremos necesariamente ante una imagen de sentido milenarista. La presencia de la Mujer del Apocalipsis es un símbolo que, a modo de jeroglífico, le sirve al fiel para recordarle que el reino de Dios sigue presente en el mundo, que el demonio ha sido abatido de forma temporal y que, aunque siga atacando a los hombres en la tierra, llegará el día de su derrota y extinción definitiva. Es una visión reconfortante y victoriosa del pueblo de Dios. En este

sentido, la historia de la *Mulier* no transcurre en un futuro próximo sino en un presente dilatado en el que se manifiesta dicha victoria.<sup>112</sup>

La Mujer vestida por el sol llegó a funcionar como una imagen-talismán en virtud de su lectura como símbolo de la Iglesia triunfante y de la esperanza mesiánica. No se trata de una presunción sino de un hecho constatado en los Beatos. No es algo que nos lo revele la habilidad del artífice anónimo de sus miniaturas sino la mano temerosa de sus lectores contemporáneos, los eclesiásticos de la Alta Edad Media, que dejaron evidencias de sus supersticiones y prácticas mágicas en los distintos códices.<sup>113</sup> Tachaduras, mutilaciones, borrados sobre las imágenes del demonio que evidencian la voluntad, de quien las ha realizado, por debilitarlo. Pero también prácticas piadosas en las cuales se añaden símbolos con valor positivo a las miniaturas. Es el caso de la *Mulier amicta sole* y el más paradigmático el del Beato *Vitrina 14-1*, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid [fig. 69]. A simple vista podría parecer que ha sido víctima de una brutalidad realizada por algún irreverente. El profesor Joaquín Yarza ha desvelado que estos *graffiti* no están destinados a estropear la pintura sino que son muestra de una devoción especial por la imagen y de las plegarias vertidas por su lector.<sup>114</sup> Reconocemos entre los signos las letras X y P ( $\chi \rho$ ) tanto por separado como juntas formando el crismón, conocido anagrama de Jesucristo de origen constantiniano. Así como la letra Y, inicial de Jesús, aunque realizados por una mano poco hábil. La visión triunfal de la Mujer lo es en sentido mesiánico pues los símbolos aluden a su papel como madre mística de Cristo y por ello podemos observar que las adiciones gráficas se han realizado sobre la figura de ella como orante y con el Hijo en su vientre envuelto por el disco solar y no en la imagen superior.

Hemos visto cómo el tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis y el dragón se ha desarrollado con las características de una imagen narrativa que debido al valor simbólico añadido ha adquirido con el tiempo un tratamiento cercano al de una imagen de carácter conceptual. En el marco general del tema de la Mujer del Apocalipsis esto conlleva la

<sup>112</sup> BOTO VARELA (2002-2003): *op. cit.*, p. 67-68.

<sup>113</sup> FREEMAN, L.G. (1995): "Simbolismo en el texto y las ilustraciones del 'in apocalypsin' de Beato", en BEATO DE LIÉBANA, *op. cit.*, p. 307.

<sup>114</sup> YARZA, J. (1998): *Beatos de Liébana: Manuscritos iluminados*, Barcelona, p. 78.



aparición de otros tipos iconográficos vinculados todos ellos principalmente al hecho inmaculista. Quizá el más destacado, nacido de esta identificación Mujer-María-Iglesia, sea el tipo de la Virgen apocalíptica. En él encontramos encarnada a ésta ya no como una visualización de la *mulier amicta sole* que simboliza a María sino como una representación de la Virgen en la que se ha tomado para su construcción el tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis. Dicho con otras palabras, equivaldría a decir que esta es la iconografía de la Virgen como la Mujer del Apocalipsis, tratándose de tipos iconográficos diferenciados.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## 1.2 María como la *mulier amicta sole*. La Virgen sobre el creciente

La identificación de la Mujer del Apocalipsis con la Virgen María, que se ha expuesto en el capítulo anterior, implicó la adopción de ciertos cambios en las tipologías marianas existentes y la aparición de nuevas configuraciones iconográficas. Este proceso de reconstrucción e invención de las imágenes de devoción se fundamentó en un aspecto principal; la adopción de los atributos iconográficos que presentaba la Mujer descrita por san Juan en Patmos por parte de la Virgen.<sup>115</sup> La clave para entender este proceso es reconocer que no se trata de imágenes de la Mujer del Apocalipsis sino de tipos iconográficos de la Virgen en la que ésta es representada como *mulier amicta sole*. El punto de confluencia definitivo se dio en las indagaciones inmaculistas con la adopción de una imagen definitiva de la Inmaculada Concepción.

Los distintos tipos iconográficos medievales de la Virgen fueron adoptando, de forma alternada, los tres principales atributos de la Mujer del Apocalipsis del modo en el que

---

<sup>115</sup> Rafael García Mahiques ha estudiado este proceso de confluencia de la Mujer del Apocalipsis con María y su reflejo en la iconografía mariana: GARCÍA MAHÍQUES, R. (1995): "Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius", *Ars longa*, 6, pp. 187-197. Véase también, BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): "Cenit y eclipse de la Mujer Apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 15, pp. 53-83.

son presentados en los primeros versículos del texto bíblico: “vestida por el sol, con la luna a sus pies y coronada por doce estrellas”. Esta configuración corresponde con la continuidad de la imagen de la Mujer apocalíptica en su cambio diacrónico en la tradición cultural. Estas imágenes marianas están desprovistas de cualquier aspecto narrativo que las vincule con las acciones relatadas en el *Apocalipsis*, así como del par de alas, en razón de su uso devocional.<sup>116</sup> El reflejo de todo ello se dejó ver en las imágenes de María como Reina de los Cielos, como Reina de los Ángeles, en la Asunción, la Virgen de la Humildad, la Virgen del Rosario y con posterioridad, y en su sentido inmaculista, en la *Tota pulchra* y en el tipo definido de la Inmaculada. La presencia de estos atributos astrales se hará perdurable, en algunos casos, aunque hay que reconocer que su presencia en imágenes a partir del siglo XVII se debe, sobre todo, al éxito y prestigio de la imagen de la Inmaculada.



**Fig. 70.** *Virgen sobre el creciente*, Martin Schongauer, c. 1470, xilografía, Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington.

<sup>116</sup> Es lógico que se prescindiera de ellas pues este atributo resulta un elemento incómodo e inteligible para una imagen de devoción. Tampoco aparece el dragón, aunque regresará la Inmaculada transformado en la serpiente del Génesis. La aparición de su imagen alada se sucede más tarde, primero en Europa y luego en América donde su representación disfrutó de gran éxito.

La identificación de María con la Mujer del Apocalipsis justificó la aparición de un nuevo tipo iconográfico, el de la Virgen sobre el creciente, y su popularización en grabados como el de Martín Schongauer (ca. 1470) [fig. 70]. María aparece de medio cuerpo, acomodada sobre la media luna y con los rayos del sol a su espalda del mismo modo que en la apocalíptica. El hecho que aparezca coronada por un par de ángeles vuelve a mostrarla como Reina. Este asunto se generó en la visualidad artística del cristianismo medieval de occidente a partir de su coronación por Cristo. Ya habíamos advertido cómo la Mujer del Apocalipsis había aparecido también coronada debido a su lectura mariológica.



**Fig. 71.** *El emperador Augusto y la Sibila Tiburtina*, Maestro ES, 1450-1467, grabado alemán, British Museum, Londres.

La Virgen sobre el creciente sirvió para representar las distintas visiones en las que existe una aparición de María. En un grabado alemán del siglo XV vemos a dos personajes ricamente ataviados contemplando en lo alto la visión de una Virgen sobre el creciente [fig. 71]. El espacio geográfico es la cima del Capitolio, con el Tiber y Roma al fondo, y se trata

de la leyenda del emperador Augusto y la Sibila. La historia, tal y como la conocemos hoy en día, se definió en el siglo XII por medio de la obra *Mirabilia urbis Romae*, también presente en la *Leyenda Dorada*. En esta última obra se recoge el episodio entre la Sibila Tiburtina y Augusto por medio de la leyenda narrada por el papa Inocencio III sobre la visión que tuvo el emperador; a mediodía vio cómo en medio del sol se formaba un círculo de oro y dentro de él la imagen de la Virgen con el niño en brazos. Del cielo una voz anunciaba “*Haec est ara Coeli*”. Más tarde, la Sibila le revelaría a Augusto lo siguiente: “Este niño que ves en el regazo de esa doncella tiene más categoría que tú, adóralo”.<sup>117</sup> La imagen contemplada por Augusto se convirtió en una variante de la Mujer apocalíptica al asumir sus atributos.<sup>118</sup> De este mismo autor se conserva otro grabado en el British Museum donde la acción sucede en el interior de una habitación [fig. 72]. El emperador, acompañado por la Sibila, aparece como si hubiese interrumpido sus oraciones —a juzgar por el libro dispuesto sobre el alfeizar— y mirando por la ventana la visión.



**Fig. 72.** *El emperador Augusto y la Sibila Tiburtina*, Maestro ES, 1450-1467, grabado alemán, British Museum, Londres.

<sup>117</sup> MORALES FOLGUERA, José Miguel (2007): *Las sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa mediterránea y Nueva España*, Universidad de Málaga, Málaga, p. 36.

<sup>118</sup> GARCIA MAHÍQUES (1995): “Perfiles iconográficos...”, *op. cit.*, p. 191.



Fig. 73. La Mujer del Apocalipsis, *Speculum humanae Salvationis*, Codex cremifanensis 243, s. XV, f. 14r.



Fig. 74. La Virgen se le aparece a santa Colette, *Vie de sainte Colette* de Pierre de Vaux (c. 1475), Monasterio de Belen, Gand (Bélgica), manuscrito, f. 85v.

En el *Speculum humanae salvationis* se reconoce el valor de esta leyenda como tipo o prefigura del nacimiento de Cristo al mismo nivel que la veterotestamentaria figura de la vara de Jesse [fig. 73]. La filacteria que lleva la Sibila dice así: “*Sibilla vidit virginem cum puero in circulo iuxta solem*”, “*Regem potentiolem ipso natum esse intimavit*” (La sibila ve una virgen con un niño dentro de un círculo al lado del sol y anuncia que ese niño será un rey más poderoso que el César). No son estos los únicos ejemplos. Una variante de este tipo es la que, al igual que en el *Breviario Grimani*, Augusto aparece arrodillado con un incensario en la mano mientras contempla a la Virgen en el cielo.

La adición de los atributos astrales a la Virgen se generalizó en las imágenes de apariciones marianas en época medieval y posteriores. La interpretación de la Mujer apocalíptica como imagen de María convertía la visión de la *mulier* vista por Juan en Patmos en una mariofanía, sirviendo como tema de encuadre. De esta forma, en las descripciones e imágenes medievales de apariciones, la Virgen podía tomar aquel modelo y representarse portando alguno de los atributos astrales. No es necesario que aparezca con todos ellos. Los rayos del sol fueron los más extendidos. A la aragonesa Virgen del Pilar se le representa de esta forma, tal y como se aprecia en pinturas y grabados. Según la vida de santa Colette, a ésta se le apareció en dos ocasiones la Virgen, una de ellas en la clausura de un monasterio y, la otra, en el cielo.<sup>119</sup> Para representar esta segunda visión se recurrió a los atributos de la *mulier* mostrando a la Virgen rodeada por destellos de luz [fig. 74]. En otro caso, Fra Angélico revistió de los mismos rayos dorados a la Virgen para su representación de *Santo Domingo recibiendo el hábito de la orden de los dominicos de manos de la Virgen* (1436, Museo Diocesano, Cortona).

La representación de María como la Virgen sobre el creciente alcanzó una gran popularidad que se demuestra por los innumerables grabados sobre este asunto. Aunque este tipo no se identificaba necesariamente con la defensa de la doctrina inmaculista,<sup>120</sup> es cierto que con el tiempo se fue asimilando la imagen de la Mujer del Apocalipsis con la Inmaculada

<sup>119</sup> VAUX, Pierre de (c. 1475): *Vie de sainte Colette*; BARNAY, Silvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*, Milan, Ulteya/ Edizioni / Les Éditions du Cerf, p. 111.

<sup>120</sup> HENKEL, Kathryn (1973): *The Apocalypse*, Maryland, University of Maryland Department of Art, p. 18.



Concepción. Esta doctrina lo había tenido difícil para encontrar una imagen visual capaz de significar un asunto tan complejo como el que María había sido librada de la mancha original desde el primer instante de su ser, cosa que para el cristianismo toda la humanidad padece desde Eva y Adán. En época medieval se habían ensayado y puesto en práctica distintas fórmulas que gravitaban alrededor de las figuras de Joaquín y Ana, los padres de la Virgen. La totalidad de los tipos iconográficos, tales como el *Abrazo ante la puerta dorada*, se fundamentan en pasajes de los evangelios apócrifos. Con el tiempo estos tipos resultaron poco ágiles, puesto que centraban la idea en los padres de la Virgen, siendo la Concepción Inmaculada una referencia no directamente explicitada, algo ambigua. A ello habría que sumarle el recelo del concilio de Trento hacia las configuraciones iconográficas sobre temática apócrifa.

El cristianismo buscó una fórmula visual con mayor fuerza y fue ensayando con diversas imágenes y símbolos como las letanías lauretanas. Estos símbolos marianos no lo eran en exclusividad del inmaculismo y, al igual que los textos apócrifos de la Infancia de la Virgen, no dejaban claro la Concepción Inmaculada de María sino su pureza virginal. Aunque con ello se abría camino hacia formulaciones más eficaces. En la adopción de la Virgen sobre el creciente como imagen de la Inmaculada debió tener un peso importante la gran aceptación y difusión de dicha fórmula icónica.

Para el siglo XV, el tipo iconográfico de la Virgen sobre el creciente también tuvo como resultado una imagen de María de cuerpo entero, con la luna a los pies y los rayos del sol en la espalda. Puede aparecer con el Niño en su regazo o sin él. El tratamiento más naturalista de las formas y los temas introduce distintos objetos en las manos de la Virgen [fig. 75]. Estas imágenes marianas son fruto de una renovada espiritualidad en el cristianismo que abrió paso igualmente a una nueva manera de entender y realizar las imágenes de devoción. En el centro de esa trama se operó el cambio que permitiría ampliar los valores significantes del tipo iconográfico de la Virgen sobre el creciente y de los otros atributos astrales prestados por la Mujer apocalíptica.



**Fig. 75.** *La Virgen sobre el creciente*, Maestro ES, 1450-1467, grabado alemán, British Museum, Londres.



**Fig. 76.** *Virgen sobre el creciente*, en *De generatione Christi, sive Defensorium inviolate castitatis beatae Virginis Mariae* de Franciscus de Retza (c.1490), Library of Congress, Washington.

Una imagen de María con los atributos apocalípticos y con el niño Jesús a cuestas sirvió como ilustración en una nueva impresión del *De generatione Christi, sive Defensorium inviolatae castitatis beatæ Virginis Mariæ* de Franciscus de Retza. La primera publicación de este libro, en 1471, estuvo acompañada por ilustraciones de los símbolos de la letanía. En 1490 se publicó una segunda versión a la cual se le añadió un grabado xilográfico de la Virgen con el niño con la luna a los pies y los rayos de sol [fig. 76]. Esta adición puede verse como un cambio significativo a favor de la construcción de un imaginario inmaculista aunque no aparece acompañada por ningún texto que pueda ratificar esta hipótesis.<sup>121</sup>

Después del concilio de Trento, la imagen de María sobre el creciente satisfacía la necesidad de crear un símbolo universal con el que representar la doctrina de la Inmaculada Concepción. En Italia, pero sobre todo en el mundo hispánico, se formularon y produjeron las más contundentes muestras del imaginario inmaculista. En el próximo capítulo se analiza la recepción de dicha tradición hispánica en Nueva España, su continuidad y variantes propias, comparando con el arte peninsular pero también con soluciones coetáneas en otros virreinos americanos.

---

<sup>121</sup> HENKEL, Kathryn (1973): *op. cit.*, p. 18.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Capítulo 2.**  
**Tipos iconográficos de la**  
**Inmaculada Concepción en Nueva**  
**España. Tradición, formación,**  
**continuidad y variantes**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## **2.1 La recepción de la tradición hispánica. De la *Tota pulchra* a la imagen definitiva de la Inmaculada**

La configuración icónica de la Inmaculada Concepción es el resultado de un complicado camino por trasladar en imágenes un asunto que para la Iglesia fue controvertido y de difícil traducción visual. Las primeras fórmulas para representar que la Virgen María había sido concebida libre del pecado original desde el primer instante de su Concepción se sustentaban en los pasajes de su infancia, narrados en diversos libros apócrifos y que mostraban la historia de sus padres, Joaquín y Ana. Las narraciones se centraban en la longevidad de los progenitores y en su esterilidad y en cómo, por medio de un ángel, les fue anunciado el nacimiento de María. El momento en el que se centraron los artistas para señalar que el nacimiento de la Virgen sucedía sin contacto carnal entre ambos ancianos, era la de su casto abrazo, o beso, ante la Puerta Dorada. A estos tipos narrativos se sumaron otras imágenes de carácter conceptual como los tipos de *Santa Ana triple* o *el árbol de Jesé*.

La validez de estas imágenes quedó en evidencia ante la imposibilidad de superar diversos obstáculos. En primer lugar, el inconveniente de que se sustentaba sobre textos apócrifos lo que, sumado a una doctrina sobre la que pesaba la negativa de

un sector importante de la Iglesia, debilitaba el discurso apologético. Esto fue un problema declarado cuando el concilio de Trento aconsejó dejar de lado este tipo de disposiciones iconográficas. Además, el hecho de que se trate de un ciclo narrativo y lo complicado que resultaban los argumentos de estos tipos iconográficos, hacían que estas imágenes no fueran contundentes desde el punto de vista del discurso visual. En este sentido, los valedores de la Inmaculada Concepción de María necesitaban de una imagen de devoción mariana que fuese universal y estuviese dotada de un carácter emblemático, o dicho con otras palabras, con capacidad de síntesis simbólica para concretar un claro discurso visual.

En la búsqueda de una imagen de la Virgen dotada con todas estas características se optó por aprovechar los símbolos marianos que habían aflorado durante la Edad Media. La mariología había definido sus principales aspectos precisamente en este periodo y tanto los santos Padres como los Concilios, fueron la fuente ineludible para discernir la programación de una imagen para el misterio inmaculista. Por supuesto, el principal propósito era encontrar en las sagradas escrituras el camino para el reconocimiento de la figura de la Virgen. La clave sería la exégesis realizada entre María y tres figuras bíblicas: la esposa del Cantar de los Cantares, la Mujer apocalíptica y María como una nueva Eva. Desde las primeras formulaciones de tipos iconográficos inmaculistas, como la *Tota pulchra*, hasta la imagen plenamente definida de la Inmaculada lograda en el siglo XVII, el eje para su construcción se asentaba sobre estas lecturas tipológicas. La doctrina según la cual María había sido librada del pecado original encontró su forma visual más contundente por medio del símbolo, alejándose de fórmulas narrativas más populares, intelectualizando el proceso de creación de la imagen mariana. El éxito de la programación visual de la imagen de la Inmaculada a lo largo de los años se encuentra en un hecho fundamental de la retórica visual barroca: la intención de dirigir las voluntades ante una cultura visual universalizada.

Desde el primer momento de la conquista y evangelización del territorio americano, la imagen de la Virgen ocupó un lugar destacado. Con la fundación de los



primeros conventos y parroquias, se adoptó el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* que fue la primera solución unificada para dotar de imagen propia a esta doctrina. Las anteriores experiencias medievales vinculadas a las historias apócrifas de la infancia de la Virgen, cuyo uso había empezado a decaer en Europa, no se desarrollaron inicialmente pero tuvieron un especial *revival* en el barroco novohispano.

## LOS PRIMEROS MODELOS Y SU CONTINUIDAD. EL TIPO ICONOGRÁFICO DE LA *TOTA PULCHRA*

A inicios del siglo XVI tiene lugar un cambio significativo en la iconografía inmaculista. Se trata de la aparición de un nuevo tipo iconográfico que se distancia de los temas apócrifos y otorga a la doctrina de la Inmaculada Concepción una imagen en la que aparece directamente la Virgen. Durante el siglo XV habíamos advertido algunas obras de temática mariana que podían pasar por representantes de dicha doctrina, pero su identificación como tal resultaba ambigua y solía reconocerse a partir del texto que la acompaña. Con la evangelización, arribó a Nueva España la imagen de la *Tota pulchra*. En la península aparece frecuentemente a partir de la segunda mitad del siglo XVI siendo, al igual que en Nueva España, el tipo iconográfico predominante de la Inmaculada en dicho siglo el cual se siguió cultivando durante el XVII, aunque con algunas variantes.

El origen del tipo se ha establecido en un grabado de alrededor de 1500 y es el tratadista Johannes Molanus en su *De historia SS. Imaginum et pictorum* (1568) quien lo define.<sup>122</sup> Se trata de una imagen de la Virgen sobre el creciente, con las manos juntas y rodeada de diversos símbolos marianos. Una de las primeras representaciones novohispanas que permite describir la iconografía de este tipo es un fresco del convento franciscano de Huejotzingo [fig. 77].<sup>123</sup> Los franciscanos se establecieron en esta zona en 1525 y empezaron la construcción de un edificio que hoy conserva gran parte de la

<sup>122</sup> STRATTON, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española, p. 34; GARCIA MAHIQUES, Rafael (1996-1997): "Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum", *Ars longa*, 7-8, p. 178.

<sup>123</sup> Existen otros ejemplos de pintura mural como los de Epazoyucan y Meztitlán [cat. 19].

pintura mural, decoración fruto del trabajo común de frailes e indígenas y que debió servirse, con toda seguridad, de un grabado traído desde Europa. La figura de la Virgen responde a las características de la imagen de devoción mariana heredada de finales del medievo, esto es, como una Virgen sobre el creciente, continuidad de la *mulier amicta sole*. Esta afirmación se sustenta en la presencia de los símbolos astrales, adoptados para entonces por la iconografía de la Virgen sin ser aun exclusividad del inmaculismo. La adopción de los perfiles de la *mulier* se debió a que la Mujer apocalíptica fue identificada como imagen de María y también por su capacidad de ilustrar el Cantar de los Cantares. En Huejotzingo vemos que la aparición de estos símbolos astrales se ha concretado en dos: la luna a los pies de la Virgen y las doce estrellas que la coronan. La posición de las manos, juntas y a la altura del pecho, y la cabeza ligeramente agachada es habitual de las imágenes de la Virgen en este periodo, pero no es necesariamente un aspecto significativo en el mundo inmaculista.

Lo que define y da nombre a este tipo iconográfico es la aparición de la inscripción de la parte superior: "*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*" (Ct 4,7). Esto identifica a María con la esposa del Cantar de los Cantares. Como indicó Levi d'Ancona, el primero en realizar esta identificación y adjudicarle esta frase fue san Bernardo, aunque no lo realizó necesariamente bajo una lectura inmaculista.<sup>124</sup> Este tipo se caracteriza igualmente por el hecho de que la Virgen aparece acompañada por diversos símbolos que provenían de letanías y oraciones medievales y que, de forma mayoritaria, tenían su origen en el Cantar de los Cantares y en otros textos del Antiguo Testamento.<sup>125</sup> Respecto a las anteriores configuraciones iconográficas inmaculistas, esta nueva programación es muestra de un cambio operado en el discurso teológico inmaculista. Los teólogos dejaron de lado los argumentos escolásticos como los de Duns Scoto y se basaron en un estudio de la Biblia, lo que tuvo su reflejo en la

<sup>124</sup> Lo irónico, en opinión de Levi d'Ancona, es que fue Abelardo durante el siglo XII quien reconocería estas palabras de san Bernardo diciendo que el santo padre quiso referirse con ello a que María había sido librada del pecado original, algo que nunca afirmó en vida san Bernardo. LEVÍ D'ANCONA, M. (1957): *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, Nueva York, p. 8-9 (nota 13).

<sup>125</sup> En época medieval existieron diversas letanías a la Virgen. En el siglo XV, Clemente VIII aprobó la *Letanía lauretana* que era la que se cantaba en la Casa del Loreto, con la intención de evitar la dispersión existente ante tanta variedad.

visualidad artística por medio de la aparición y consolidación del tipo iconográfico de la *Tota pulchra*.<sup>126</sup>



Fig. 77. *Tota pulchra* con santo Tomás y Scoto, s. XVI, convento de san Miguel, Huejotzingo, Puebla.

En esta pintura mural de Huejotzingo, podemos ver parte de estos símbolos identificados por medio de filacterias, aunque el desarrollo posterior del tipo hará que se amplíe su número y desaparezcan las filacterias e incluso que algunos de ellos pervivan en el tipo definitivo de la Inmaculada. Inicialmente la lista general de estos emblemas marianos estuvo formada por un grupo que se fue ampliando durante los siglos siguientes a su aparición.<sup>127</sup> De entre los más destacados figuran la luna y el sol, *pulchra ut luna*, “pura como la luna” (Ct. 6,10), *electa ut sol*, “refulgente como el sol” (Ct 6,10). Le sigue generalmente una estrella, *stella maris*, “estrella del mar”, cuyo origen se encuentra en una antifona medieval.<sup>128</sup> Al Cantar de los Cantares pertenecen otros tantos como el “lirio entre espinas” (Ct 2,2), la “torre de David” (Ct 4,4), el “huerto

<sup>126</sup> STRATTON (1989): *op. cit.*, p. 33.

<sup>127</sup> Sin duda alguna, el ejemplo más notable de la relación de María con estos símbolos como emblemas suyos lo constituyen obras como las *Letanías lauretanas* de Dornn, acompañada por los grabados de los hermanos Klauber, que contribuyeron a su popularización, así como la obra *Elogia mariana* de August Redel.

<sup>128</sup> Himno *Ave, Maris stella*, compuesto hacia el siglo IX. El protestantismo encontró ridícula esta figura tipológica y Erasmo fue mucho más lejos criticándola por no encontrarse en la Biblia. MONTES BARDO, Joaquín (2001): *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)*, Jaén, Universidad de Jaén, p. 252.

cerrado” (Ct 4,12), el “pozo de aguas vivas” (Ct 4,15) o la “torre de Marfil” (Ct 7,5). Otros símbolos están fundamentados en distintos libros del antiguo testamento como la “ciudad de Dios” (Sal 86,3), o el “espejo sin mancha”, *Speculum sine macula*, (Sb 7,26). La configuración icónica de la *Tota pulchra* debe mucho en su concepción al mundo medieval. Habla, por ejemplo, del cultivo de la exégesis tipológica. Recordemos que una de las obras más importantes, el *Speculum*, incluye los símbolos del pasaje del Cantar de los Cantares en su discurso. Estas correlaciones nunca se abandonaron del todo y volverán a retomarse con fuerza durante los siglos del Barroco.

Un tercer aspecto que caracteriza a este tipo iconográfico es la presencia de Dios Padre en la parte superior, una veces bendiciendo y otras coronando a la Virgen. Su aparición está en concordancia con la tradición medieval de la exaltación de María en los Cielos que para el siglo XIV se había identificado con el tema de la Coronación de la Virgen. Con este son tres los aspectos principales del tipo iconográfico de la *Tota pulchra*: la figura de María respondiendo al tipo de Virgen sobre el creciente —que es derivación de la *mulier amicta sole*— los símbolos de las letanías a los lados y la presencia de Dios Padre. El tipo fue variando en función de cómo iban cambiando estos tres puntos y también por la aparición de nuevos semblantes definatorios.

Hay que tener en cuenta algunas consideraciones esenciales para entender el inicio de la andanza de este tipo iconográfico en Nueva España. La *Tota pulchra* es una tipología mariana aparecida con el inicio del siglo que se consolidó a mediados del mismo, coincidiendo con su llegada al Nuevo Mundo. Por tanto, cuando llegó a Nueva España, ya traía consigo su propio desarrollo icónico. Como imagen ya implantada en la tradición cristiana se advierte en las primeras manifestaciones la inclusión de novedades que conviven con aspectos más tradicionales del tipo. Esto último se convertirá en algo definatorio de las artes visuales novohispanas que, a pesar de la aparición de un tipo definitivo de la Inmaculada, continuarán reproduciendo a la *Tota pulchra* hasta avanzado el siglo XVII, conjugando arcaísmo y modernidad. La aceptación de la *Tota pulchra* como tipo iconográfico con el que significar la Inmaculada Concepción de María no fue inmediata y, como ha demostrado Susan Stratton-Pruit, tardó bastante en

ocupar plenamente el espacio predeterminado para los temas antiguos vinculados a la historia de Joaquín y Ana.<sup>129</sup> En cambio, durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII no se advierte en Nueva España disposición iconográfica alguna en la que exista convivencia entre ambas clases de temática siendo la imagen de la *Tota pulchra* la primera y única en difundirse sobre este asunto.

La posición inicial de este tipo en Nueva España también puede apreciarse en un par de tablas que pertenecieron a los conventos agustinos de Actopan y Yuriria. Estos primeros modelos se caracterizan por mostrar a la Virgen sobre un espacio neutro, rodeada de los símbolos letánicos dispuestos sobre celajes e identificados por filacterias en latín, como en la *Benedicta de Actopan* [fig. 78]. El tipo evoluciona hacia la eliminación de las filacterias y los distintos atributos de la Virgen aparecerán sustentados por ángeles [fig. 79]. A la lista inicial de símbolos letánicos se incluyen nuevos, como en este caso de Yuriria en el que encontramos por primera vez la Escalera de Jacob (Gn 28,12).<sup>130</sup> En la obra de Blas de Torres [fig. 80], de principios del siglo XVII, el tema toma un mayor protagonismo y encontramos a Jacob recostado en la parte inferior derecha del lienzo, como en la *Tota Pulchra* del exconvento de Texcoco de Mora [cat. 23].

La obra de Blas de Torres sería uno de los últimos ejemplos correspondientes a un primer modelo del tipo iconográfico de la *Tota pulchra* en los que aun no se aprecia del todo la confluencia con la imagen definida de la Inmaculada.<sup>131</sup> Lo cierto es que en esta obra se advierten algunos aspectos de un segundo estadio en la conformación del tipo. Por un lado, los atributos marianos aparecen en la parte inferior, en un recreado

---

<sup>129</sup> STRATTON (1989): *op. cit.*, p. 38. Por ejemplo, Juan de Juanes incluye a san Joaquín y santa Ana junto a la Virgen en sus primeras versiones de la *Tota pulchra* (Iglesia parroquial de Sot de Ferrer, c. 1560). Otras veces este tipo iconográfico solía aparecer en medio de un programa visual que se completaba con escenas narrativas de la infancia de la Virgen o del *Abrazo ante la puerta dorada*, como sucede en la parroquia de la Asunción de Trasobares (Zaragoza). Estas escenas aparecerían con la intención de reforzar el sentido dogmático que se quería atribuir a la nueva imagen mariana-inmaculista, ante un público acostumbrado aun a las asociaciones de carácter medieval.

<sup>130</sup> Jacob vio en sueños “una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella” (Gn 28,12).

<sup>131</sup> RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, p. 36.

espacio físico. Además, la Virgen aparece “vestida por el sol”, esto es con los rayos o el resplandor a sus espaldas. El origen de la inclusión de este aspecto iconográfico se encuentra en el concilio de Trento, donde había quedado del todo identificada la Inmaculada con la Mujer del Apocalipsis, lo que implicaría la entrada de este cambio notable en la configuración icónica de la *Tota Pulchra*.



Fig. 78. *Benedicta de Actopan*, s. XVI, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.



Fig. 79. *Benedicta de Yuriria*, s. XVI, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.



Fig. 80. *María Reina de los Ángeles*, Blas de Torres, p. s. XVII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

En estas primera manifestaciones es también habitual que esté presente la figura de Dios Padre en lo alto, en intención de bendecir o de coronar a María. Este gesto de coronación puede aparecer realizado por ángeles, como en la *Benedicta de Actopan* [fig. 78], o la *Tota Pulchra* de Blas de Torres [fig. 80]. Además de ser continuidad de la disposición icónica medieval de María como Reina, la presencia de Dios Padre en las alturas está relacionado con la idea de la creación de María en la mente divina, anterior a los tiempos.<sup>132</sup> Si hacemos caso a esta afirmación de Susan Stratton, en la *Tota pulchra* se estaría siguiendo lo expresado en el Eclesiástico: “*Ab inicio et ante saecula creata sum*” (Si 24,9), texto sobre el que se apoyaron para defender que María fue, antes de la creación del mundo, concebida primero en la mente divina.

El tipo iconográfico de la *Tota pulchra* cambió a lo largo del siglo XVI con la introducción de distintos cambios que van anunciando la que será la imagen definitiva de la Inmaculada. Este proceso se había vivido en Europa como lo demuestran algunos grabados. El de Cornelius Cort (1567) nos muestra un prototipo cercano al de la Inmaculada, con el Niño en brazos y sobre el creciente [fig. 81]. La acompañan los símbolos marianos dispuestos, esta vez, sobre el suelo. En la esquina inferior derecha aparece, como uno más, la figura del dragón de siete cabezas que vomita el río de agua. Su aparición certifica que en la segunda mitad del siglo XVI la identificación de la *Tota pulchra* con la Mujer del Apocalipsis era una realidad.<sup>133</sup> En un grabado posterior de Martín de Vos, el dragón sigue presente, aunque situado a los pies de la Virgen por debajo del creciente [fig. 82]. En el grabado de Rafael Saderler de 1605, el dragón se ha transformado en una serpiente que vomita agua [fig. 83]. Este último detalle demuestra la confluencia final de la esposa del Cantar de los Cantares, la *mulier amicta sole* y la mujer del Génesis al identificar la bestia apocalíptica con la serpiente del pecado original.

---

<sup>132</sup> STRATTON (1989): *op. cit.*, p. 36.

<sup>133</sup> Fue en el concilio de Trento donde se convirtió en canónica la identificación de la Mujer apocalíptica con la Inmaculada Concepción, que hasta entonces no había sido una imagen privilegio del immaculismo.



Fig. 81. *Tota pulchra*, Cornelis Cort, 1567.



Fig. 82. *Tota pulchra*, Martín de Vos.



Fig. 83. *Tota pulchra*, Rafael Saderler, 1605.





Fig. 84. *Inmaculada*, Maestro de San Ildefonso (atr.), ca. 1625, Catedral de Tlaxcala.

En Nueva España la continuidad del tipo iconográfico de la *Tota pulchra* se vio condicionada a estos cambios. Las obras son una prolongación de la propuesta original sobre la que se consolidan estos nuevos aspectos. De esta forma, en el arte novohispano se generaliza una imagen de la *Tota pulchra* en la que está plenamente asimilada su relación con la Mujer del Apocalipsis. La Virgen será representada con los signos astrales pero también con los rayos del sol a sus espaldas. También es característico ver cómo los símbolos marianos se distribuyen entre celajes y el suelo, suprimiendo las filacterias, y frecuentemente soportados por angelillos. En el lienzo del conocido como Maestro de san Ildefonso se advierten estos aspectos, aunque se ha optado por una solución híbrida en la que únicamente aparecen las filacterias en los símbolos dispuestos en la parte superior mientras que el resto aparecen en la parte inferior integrados en el paisaje [fig. 84]. La atenta observación de esta obra permite ver que para inicios del siglo XVII la inscripción del libro de los Cantares se mantiene, con la

particularidad de introducir la palabra “*originalis*”, acentuando el carácter inmaculista y evitando la posible ambigüedad de la misma.



Fig. 85. *Tota pulchra*, Baltasar de Echave Ibía, principios s. XVII, Museo Nacional de Arte.



Fig. 86. “Imponente como batallones”, *Tota pulchra*, Baltasar de Echave Ibía, (detalle).

El resultado de la adopción de estos cambios propició la creación de obras como la de Baltasar de Echave Ibia en el Museo Nacional de Arte de México [fig. 85]. La Virgen aparece vestida bellamente, con un manto azul con orla dorada y forro rojo con brocado de hilos de oro. Lleva las manos y los brazos despegados del cuerpo señalando al cielo y porta corona imperial. Sobre su cabeza aparecen las doce estrellas. En el rompimiento de gloria que la envuelve aparecen unos ángeles que portan los distintos símbolos de las letanías. Un total de tres filacterias con inscripciones acompañan la imagen. En la parte superior se puede leer el ya citado “*Tota pulchra es amica mea et macula originalis non est in te*”, seguido en la parte izquierda y derecha por otras dos que dicen: “*Mater Dei*” y “*Virgo singularis*”. La serpiente del pecado original se enrosca en la luna a los pies de la Virgen que aparece en posición menguante.

En esta obra puede apreciarse cómo el espacio neutro, que caracterizaba a las primeras manifestaciones del tipo, es sustituido por un escenario manierista en el que se recrea una bahía sobre la que toman cuerpo el resto de atributos inmaculistas. Una mirada atenta a los mismos permite advertir el mayor carácter emblemático de estos símbolos: la torre de marfil, los lirios y las rosas. Se pueden apreciar otros como el barco (María como nave del mar), el puerto (María como buen puerto) o un ejército en formación, en la parte inferior izquierda [fig. 86]. Este último detalle da pie a reconocer la originalidad con que se abordó la temática inmaculista en Nueva España. La fuente literaria para la identificación de estos soldados vuelve a estar en el libro de los Cantares donde el esposo, al hablar sobre la amada, dice: “¿Quién es ésta que surge cual aurora, bella como la luna, refulgente como el sol, imponente como batallones?” (Ct 6,10). Esta metáfora perduró en la retórica barroca y en un sermón poblano de finales del siglo XVIII, se vuelve a este pasaje para comparar a la Virgen con un “ejército bien ordenado, y puesto en campaña, que infunde terror al enemigo”.<sup>134</sup> Por otra parte, la metáfora de

---

<sup>134</sup> “Quien es esta a quien saludan tan reverentes los Astros de la mañana, que anda como la Aurora cuando se levanta por el horizonte, hermosa como la Luna, escogida como el Sol, y Terrible a la potestad de las tinieblas, semejante a un Ejército bien ordenado, y puesto en campaña, que infunde terror al enemigo”. FRANCO DE LA VEGA, Tomás (1788): *Elogio a la Purísima Concepción de la Virgen, titular de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, que en el día 8 de diciembre de 1787, dixo D. Tomas Franco de la Vega, quien lo dedica a la Real y distinguida orden Española de Carlos Tercero*, Madrid, Imprenta de los herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, pp. 21-22.

María como buen puerto está tomada del libro de los Salmos (Salmos 107, 23-30) según el cual la Virgen sería el instrumento de Dios para consolar a los afligidos y guiarlos hacia el buen puerto:

“Los que descienden al mar en naves,  
y hacen negocio en las muchas aguas,  
ellos han visto las obras de Yahvé,  
y sus maravillas en las profundidades.  
Porque habló, e hizo levantar un viento tempestuoso,  
Que encrespa sus ondas.  
Suben a los cielos, descienden a los abismos;  
Sus almas se derriten con el mal;  
Tiemblan y titubean como ebrios  
y toda su ciencia es inútil.  
Entonces claman a Yahvé en su angustia.  
y los libra de sus aflicciones.  
Cambia la tempestad en sosiego,  
y se apaciguan sus ondas.  
Luego se alegran, porque se apaciguaron;  
y así los guía al puerto que deseaban.”

La serpiente enroscada a la luna reconoce a la Virgen como una nueva Eva que, superando el pecado original, vence a la serpiente-bestia apocalíptica. Pero de estas obras, la que sin duda desarrolla de forma más original el triunfo sobre el mal es la conocida como *Virgen de la Sirena* [fig. 87]. La composición de esta obra guarda bastantes similitudes con la obra anterior en su descripción iconográfica. Vuelve a aparecer la figura de María con los atributos astrales y corona imperial; la filacteria superior con la leyenda del Cantar de los Cantares con el *originalis* añadido, los ángeles cargando los símbolos de las letanías en el celaje y el resto dispuesto en la porción de tierra de la parte inferior. En este caso, un par de ángeles soportan el texto: *in plenitudine sactorum detentio mea*. En la parte inferior aparece un elemento curioso. Se trata de una sirena. Su presencia sigue la misma línea de lo expresado anteriormente, sustituyendo a la bestia-serpiente por este animal mitológico, cuya lectura lo presenta también como símbolo del mal. En la retórica visual de la época, la sirena encarnaba “el vicio de la carne”, como se colige del emblema número 94 de Covarrubias [fig. 88].<sup>135</sup>

<sup>135</sup> COVARRUBIAS, Sebastián de (1610): *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez. Es Jaime Cuadriello quien llama la atención sobre la presencia de este símbolo en la cultura emblemática al analizar el lienzo del MUNAL.



Fig. 87. *Virgen de la sirena*, Baltasar de Echave Ibia (atr.), primera mitad s. XVII, Museo Nacional de Arte.



Fig. 88. “Atrundes Inti in piscem” (emblema 94), Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.

CUADRIELLO, Jaime (1999): “Tota pulchra”, en *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIIE, UNAM, pp. 95-97.



**Fig. 89.** *Virgen con el Niño sobre el creciente-Coronación de la Virgen*, Israel van Meckenen (1450-1503), segunda mitad del siglo XV.



**Fig. 90.** *Sirena, Virgen con el Niño sobre el creciente-Coronación de la Virgen*, Israel van Meckenen, (detalle).

La composición de este lienzo novohispano guarda una relación muy estrecha con una xilografía alemana de mediados del siglo XV, del grabador Israhel van Meckenen [fig. 89]. El tipo iconográfico no responde al de la *Tota pulchra* sino al de la Coronación de la Virgen, pero es significativo que María aparezca sobre el creciente y con los rayos del sol a sus espaldas. Además de los ángeles que coronan a la Virgen y de los ángeles músicos, otro grupo en la parte inferior se encuentra enzarzado en una batalla contra distinto tipo de seres demoniacos. La conexión con la obra de Echave se establece por la presencia de la sirena, la cual aparece también en este grabado justo debajo del creciente de la Virgen y portando una manzana en su mano derecha [fig. 90]. No hay duda que este detalle decanta la balanza hacia una lectura inmaculista, dándole a este ser mitológico una interpretación similar a la que tiempo después le confirió Covarrubias.

Se desconoce cual fue el emplazamiento original que ocuparon estas dos obras de la saga de los Echave pero ambas, junto con el San Juan en Patmos atribuido a Baltasar de Echave Orio [fig. 52], terminaron en las colecciones de la Academia de San Carlos de México. Nelly Sigaut plantea la hipótesis de que la *Virgen de la Sirena* y el *San Juan en Patmos* sean del mismo autor<sup>136</sup> y que ambas pudieran haber pertenecido a un único retablo o espacio devocional, integrándose en un programa visual común. Sustenta su tesis a partir de un ejercicio similar de Víctor Stoichita sobre dos obras de Velázquez.<sup>137</sup> De haber formado parte de un mismo conjunto, según esta investigadora,

<sup>136</sup> Los lienzos aparecen siempre firmados por Baltasar de Echave. Fue Manuel Toussaint quien advirtió que detrás de firma y estas obras se encontraban tres generaciones de pintores que, por acuerdo entre los investigadores, se diferencian por el apellido materno. Algunas de las obras han dado lugar a controversias a la hora de fijar una atribución. La *Virgen de la Sirena* fue estudiada y atribuida por Jaime Cuadriello a Baltasar de Echave Ibía, segundo de la estirpe y conocido inicialmente como el "Echave de los azules". Para Nelly Sigaut, esta obra se encuentra más cercana al estilo del primero de la dinastía de pintores, Baltasar de Echave Orio. Sigaut se sirve de este apunte formal para poder dar sustento a su tesis sobre la posible interrelación de esta obra con el *San Juan en Patmos* atribuido, sin discordancias, a Echave Orio. Cfr. CUADRIELLO, Jaime (1999): "Tota Pulchra", *op. cit.*, pp. 95-97; SIGAUT, Nelly (2004): "San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis" [ficha catálogo], en RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et alii, *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-III, UNAM, pp. 307-311.

<sup>137</sup> En un ejercicio que él mismo titula "de la gran señal al cuadro", Stoichita relaciona los lienzos de *San Juan en Patmos* y la *Inmaculada Concepción* que Velázquez realizó para la Iglesia de los carmelitas de Sevilla. Hoy se conservan ambos en la National Gallery y están datados de hacia 1618. Además de la fecha de ejecución coincide el formato (135 x 102 cm). STOICHITA, Víctor (1996): *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, pp. 104-107.

la lectura sería que estos completarían una especie de díptico donde la visión de la *mulier amicta sole*, que contempla san Juan en lo alto del lienzo, se transforma en una imagen de devoción independiente en un lienzo anexo. Lo cierto es que no resulta complicado encontrar, con posterioridad, altares novohispanos consagrados a la Inmaculada en los que uno de los lienzos que acompaña la escultura principal sea un san Juan en Patmos.

La victoria de María sobre el pecado original se significó con la presencia de diversos tipos de seres demoníacos situados a sus pies. En el lienzo anónimo del exconvento franciscano de Texcoco, el demonio ha tomado forma de serpiente y cabeza de niño [cat. 23]. En la obra de Luis Juárez de la Basílica de Guadalupe aparece representado como una serpiente alada [cat. 40]. Una obra de solución iconográfica curiosa es una *Tota pulchra* de las colecciones de Fomento Cultural Banamex [fig. 91]. En esta obra se encuentran todos los elementos necesarios en el tipo de la *Tota pulchra*, como son la inscripción y los símbolos de las letanías. En lo alto Dios Padre y en el centro la Virgen sobre el creciente, con los rayos de sol a su espalda. Lleva corona imperial y vestido carmesí con túnica azul. El demonio aparece sometido a sus pies, mientras que con su cola de reptil intenta retener una figura masculina. Se trata de Adán, manzana en mano, semidesnudo y asido por cadenas y grilletes, mientras María le auxilia estirándolo del brazo.

Esta tipología iconográfica es totalmente excepcional en el arte novohispano y peninsular. Para su creación se ha recurrido al esquema compositivo de otro tipo, el de la *Anastasi* o *Descenso de Cristo a los infiernos*. Este asunto se había representado sobre todo en el arte del cristianismo de Oriente, cuya fuente literaria son textos apócrifos como el *Evangelio de Nicodemo*. En estas manifestaciones se narra el descenso de Cristo, después de la Crucifixión y antes de su Resurrección, al infierno o seno de Abraham donde esperaban los justos la salvación. Suele aparecer de pie y pisando las puertas del infierno, dejando atrapado al demonio debajo de ellas como símbolo de su victoria sobre la muerte y el pecado. Su representación habitual lo muestra cargando en uno de sus brazos la bandera blanca con la cruz, símbolo de su triunfo sobre la muerte, mientras



tiende su otro brazo a los padres del seno de Abraham. El significado de este tema era mostrar cómo, por medio de su sacrificio en la cruz, Cristo redimió a la humanidad librándola de la muerte eterna a la que la habían condenado sus primeros padres.



Fig. 91. *Tota pulchra*, Anónimo novohispano, p. s. XVII, Fomento Cultural Banamex, México.

Cercano a este planteamiento está la idea de María una nueva Eva que se encuentra ya en san Justino Mártir. En su *Diálogo con Trifón* manifestó que el pecado original, arribado por la desobediencia de una virgen, Eva, se superaría siguiendo el mismo camino, por medio de la obediencia de una nueva virgen, que sería María. Otro padre de la Iglesia, Ireneo, articularía un discurso más original y novedoso. Uno de sus textos casa perfectamente con la composición de este lienzo al decir:

“Así como el género humano fue atado a la muerte por medio de una virgen, así fue liberado por medio de una virgen, porque la desobediencia de una virgen fue contrabalanceada por la obediencia de una virgen. Por consiguiente, el pecado del primer hombre fue reparado por la recta conducta del Primogénito y la prudencia de

la serpiente fue vencida por la sencillez de la paloma y así quedaron rotos los lazos que nos tenían unidos a la muerte".<sup>138</sup>

La intención de este lienzo novohispano es mostrar a la Virgen como corredentora, como una nueva Eva. Para ello el artista, o el encargado de realizar la programación de esta obra, no ha partido de la nada sino que se ha servido del esquema compositivo del conocido asunto del *Descenso de Cristo a los infiernos*, que actúa como tema de encuadre.<sup>139</sup> La composición resultante encierra una lectura en defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen, puesto que vincula su triunfo sobre el pecado original como hecho que la hace valedora en su papel de corredentora. El catolicismo reconocía que en María se había obrado con excepcionalidad y que le había sido reservado un lugar privilegiado en la historia de la Salvación, el de ser la Madre del redentor. Los inmaculistas defendían que, en atención a estos designios divinos, María había sido librada del pecado original. En el cuadro, María domina al demonio que tiene encadenado a Adán con la primera culpa. En su mano derecha lleva la palma, símbolo de la victoria, que acerca a su pecho en un gesto de compasión. El brazo tendido y la mirada a los ojos de Adán terminan por darle el cierre a esta peculiar obra. Otro lienzo mexicano, en la iglesia de la Santa Cruz y la Soledad, sigue el mismo esquema compositivo, aunque con un resultado formal más pobre. Con toda seguridad se trata de una copia del de la colección Banamex. La escasa continuidad de esta nueva solución iconográfica se debió probablemente a su poca ortodoxia.

Esta introducción del dragón-serpiente será determinante para la creación del tipo definitivo de la Inmaculada Concepción. Su presencia es notable en los últimos ejemplos de la *Tota pulchra*, debido sobre todo a la continuidad del tipo en Nueva

<sup>138</sup> IRENEO, *Adv. Haer.* V,19,1. PG 7,1175-1176. (sigo la cita y traducción de GARCÍA PAREDES, J. (2001): *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 207).

<sup>139</sup> El brazo extendido de la Virgen y la presencia de Adán y del demonio humillado a sus pies revelan que el lugar de partida para la confección de esta obra ha sido otro esquema compositivo. En la creación artística resulta habitual servirse de recetas formales preexistentes y en ello hay que tener en cuenta que el esquema compositivo, aunque sea un aspecto formal, también puede poseer cierta carga significativa. J. Bialostoki observó que, cuando se trata de crear un nuevo tipo iconográfico, se toma igualmente prestada la fórmula compositiva de un tipo existente y que, en numerosas ocasiones, esto se debe a que el tipo de origen posee un valor significante intrínseco que sirve para la construcción de otro nuevo. Bialostoki introduce el término *tema de encuadre* para referirse a que con la transmisión de esquemas compositivos se arrastran también analogías respecto a la función o el tema del tipo de origen. Véase, GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008): *Iconografía e iconología. (tomo II). Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro, p. 347.

España hasta bien avanzado el siglo XVII. Esta pervivencia estuvo enlazada con la promoción personal de la devoción como demuestra el considerable número de obras de la *Tota pulchra* realizadas en miniatura por el taller de los Lagarto. Des de 1586 se sabe que Luis Lagarto, artista de formación peninsular, está trabajando en la catedral de México y que de allí partió a Puebla de los Ángeles a inicios de la centuria siguiente. En esta ciudad verían la luz gran parte de estas obras de pequeño formato.<sup>140</sup> A estas características responden obras como la del Museo Jose Luis Bello de Puebla, donde la Virgen aparece con todos los atributos del tipo iconográfico y le acompaña la leyenda del libro de los Cantares a modo de marco [fig. 92]. El demonio es aquí un dragón, aunque veremos que va dejando lugar a la serpiente. Se ve así en la obra de Luis de la Vega Lagarto, hijo del anterior, donde la serpiente aparece enroscada en un arbusto a los pies de la Virgen sobre el creciente [fig. 93]. En las numerosas miniaturas sobre vitela atribuidas a los Lagarto se puede apreciar la variación del tipo y la aparición de las características propias de la imagen de la Inmaculada por excelencia, vestida de blanco y azul, pero en la que perviven aun los símbolos de la letanía.



**Fig. 92.** *Tota pulchra*, Luis Lagarto (1556-1620) (atr.), p. s. XVII, acuarela sobre vitela, Museo José Luis Bello y González, Puebla.



**Fig. 93.** *Tota pulchra*, Luis de la Vega Lagarto, 1631, Museo José Luis Bello y González, Puebla.

<sup>140</sup> Sobre esta familia de artistas véase, TOVAR DE TERESA, Guillermo (1988): *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, Madrid-México, Ediciones del Equilibrista / Turner / Fomento Cultural Banamex.



**Fig. 94.** *Tota pulchra*, Juan Correa, último cuarto siglo XVII, Museo Municipal de Antequera (Málaga), procede de la parroquia de San Pedro.

A diferencia de lo sucedido en la península<sup>141</sup> y en el resto de Europa, el tipo iconográfico de la *Tota pulchra* no va a desaparecer del todo y se seguirá cultivando durante el siglo XVII, debido seguramente a la especial predilección por parte de los comitentes de obras de arte. El motivo del especial apego a esta iconicidad debe estar en la pervivencia y validez de los primeros prototipos inmaculistas en la devoción particular. Es el caso de un lienzo de Juan Correa probablemente encargado por un indiano y que perteneció a la parroquia de San Pedro en Antequera, Málaga.[fig. 94].<sup>142</sup> La obra está ejecutada en un momento donde ya estaba plenamente consolidada la imagen definitiva de la Inmaculada. María aparece vestida toda de blanco. El esquema compositivo y la iconografía recuerdan a los primeros modelos gráficos del tipo.

<sup>141</sup> Uno de los pocos casos lo constituye la *Tota pulchra* de Pacheco, para cuyo esquema compositivo se sirvió de un grabado de Hieronymus Wierix.

<sup>142</sup> ESCALERA PÉREZ, Reyes (2004): "Inmaculada" [ficha cat.], en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* [cat. exp.], Málaga, pp. 202-203.



**Fig. 95.** *Virgen del Rosario con santa Catalina de Alejandría y santa Catalina de Siena*, Luis Lagarto, Museo Nacional de Arte, México.

Sobre el triunfo y reconocimiento de esta tipología de la *Tota pulchra* en Nueva España se cita un último ejemplo. En 1611, Luis Lagarto firmó una pequeña acuarela sobre vitela de la Virgen del Rosario, dirigida a un uso devocional, acompañada por las santas dominicas Catalina de Siena y Catalina de Alejandría [fig. 95]. María porta al Niño en brazos y sustenta un rosario. En su vestido, bordados en unos pequeños óvalos, están representados los misterios del rezo del rosario. Lo interesante es reconocer en el esquema compositivo y los atributos letánicos portados por ángeles que la rodean los aspectos básicos de una *Tota pulchra*. Lo cierto es que, antes de que los perfiles iconográficos de la *mulier amicta sole* fuesen adoptados en los tipos inmaculistas, los dominicos habían utilizado los rayos del sol y la luna a los pies en la construcción de las primeras imágenes de su Virgen del Rosario. Los símbolos de las letanías que adornaban a la *Tota pulchra* y posteriormente al resto de inmaculadas, no eran en exclusividad figuras de su Inmaculada Concepción, sino de su virginidad. El ejemplo más claro lo tenemos en el rezo del Rosario, donde se recitaban dichas letanías. También es verdad que durante su uso en el siglo XVI se consiguió que estos símbolos se identificaran como distintivos de la Inmaculada, especialmente alguno de ellos como

el *Speculum sine macula*. Pero, a pesar de esta tradición, sigue sorprendiendo esta Virgen del Rosario que, además pisa al dragón, un atributo que tenía una lectura inmaculista más evidente. Esta asociación de tipologías marianas se relacionan con la importancia alcanzada por la imagen de la *Tota pulchra*. Pero eso sí, más allá de interpretaciones, el más que probable encargo para su uso en la devoción privada hacen complicado llegar a conocer el motivo de su peculiar configuración visual.

A pesar de la perdurabilidad del tipo iconográfico de la *Tota pulchra*, también en Nueva España se abrió paso la imagen definitiva de la Inmaculada. En el inicio de esta construcción de una imagen de la Inmaculada Concepción se ha tomado la figura de la esposa del Cantar de los Cantares como símbolo de María. La lectura de la Virgen como la Mujer del Apocalipsis se encuentra en el tipo de la *Tota pulchra* en un segundo nivel respecto a la Esposa. Se insinúa con la aparición de la serpiente del Génesis a los pies, pero su identificación se consolida con el tipo definitivo de la Inmaculada Concepción. No obstante, en Nueva España tendrá su eclosión con las imágenes de la Virgen Apocalíptica.

### *Los perfiles de la mujer y el tipo iconográfico de la Asunción de María en el mundo hispánico*

Es necesario que antes de iniciar el próximo apartado sobre el tipo iconográfico de la Inmaculada Concepción demos unas notas sobre el de la Asunción. Constituye un caso a parte en el mundo hispánico donde tomó también los perfiles de la apocalíptica y muestra una evolución pareja y confusa con las imágenes inmaculistas. La confusión viene establecida por su relación con la imagen de la Mujer del Apocalipsis y a la *Tota pulchra*. La analogía entre la Asunción y la Mujer del Apocalipsis tiene sus raíces en las miniaturas del *Speculum humanae salvationis* donde, a propósito de la representación alada de la Mujer, se sirve para significar, según reza el propio texto del *Speculum*, sobre la respectiva elevación del cuerpo y del alma.<sup>143</sup> En el caso hispánico, la representación

---

<sup>143</sup> GARCÍA MAHIQUES, R. (1995): "Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius", *Ars longa*, n. 6, p. 192.

de la Virgen en su Asunción tomando los perfiles de la Apocalíptica, con la luna a sus pies y vestida por el sol, se empieza a cultivar desde el siglo XV. Posteriormente la Inmaculada se apropia de esta imagen. Lo cierto es que, para el siglo XVI, el iconismo inmaculista recurrirá a la imagen de la *Tota pulchra* mientras que la *mulier* será utilizada principalmente para la Asunción de María.<sup>144</sup>

La idea de representar a María con los atributos astrales no es originaria de la península, aunque se adoptó de forma temprana. Esta tradición hispánica del iconismo ascensionista está reflejada en el citado tratado de Molano, de 1568. En su discurso, el jesuita describe a la Virgen en su Asunción como si fuese la Mujer del Apocalipsis:

“Y después de su Asunción, María se convirtió en Reina de los Cielos. La Iglesia creyó oportuno erigir una estatua real, como estaba escrito en el Apocalipsis, donde se escribe cómo Juan ve a este reina, *amicta solem*, la luna bajo sus pies, una corona de doce estrellas sobre su cabeza. [...] No son incongruentes los ángeles pintados que rodean la imagen de la Santísima Virgen de la que, cuando sube a los cielos, dicen cosas maravillosas: ¿Quién es esa que se eleva por los desiertos [...]”<sup>145</sup>

Lo expresado por Molano se afianza en los padres de la Iglesia como san Agustín y san Bernardo. En el mundo hispánico la unión entre Asunción e inmaculada alcanzó tanto a las artes visuales como a la producción literaria y homilética.<sup>146</sup> La Asunción de María tampoco estaba reconocida como dogma de fe y su defensa se vinculó, especialmente en el mundo hispánico, a la Inmaculada Concepción de María. En Nueva España sucede lo mismo. En el sermón que el mercedario José Cubero predicó en la Catedral de México en la festividad de la Asunción de 1728, se retoma el

<sup>144</sup> GARCÍA MAHÍQUES R. (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars longa*, n. 7-8, p. 179.

<sup>145</sup> Molano (1568): *De historia SS imaginum et picturarum*. Sigo la cita reproducida y traducida del latín en STRATTON (1989): *op. cit.*, p. 43.

<sup>146</sup> Un buen ejemplo lo constituye la obra *Palestra sagrada*. Se trata de una compilación de ocho sermones dedicados a diversos misterios marianos. El último de ellos trata sobre la Asunción de la Virgen. Estos fueron predicados en Salamanca como respuesta a un episodio curioso: una mañana apareció una imagen de la *Tota pulchra* con tachaduras en el rostro y en las palabras *macula originalis* de la inscripción que la rodeaba. Con intención de desagaviar dicho acto, entendido como una ofensa a la Virgen por parte de un maculista, se celebraron estas misas cuyos sermones se publicaron y dedicaron al monarca, Felipe IV. (1665): *Palestra sagrada y duelo cortesano en desagravio de la Pureza mas noble, y en castigo de la grosería mas villana. Culto religioso que consagró humilde à una Imagen ultrajada de Nuestra Señora de la Concepción la S. Iglesia de Salamanca y aora inscribe devota al inmortal católico nombre del Rey Nuestro Señor D. Felipe el Grande*, Salamanca, Melchor Estévez.

discurso de Molano y se describe la Asunción y Coronación de la Virgen rodeada de ángeles músicos entonando las frases del libro de los Cantares:

“Oigamos a los Ángeles el día de hoy. Ven los espíritus angélicos subir a María Santísima a Coronarse a los Cielos, y admirados preguntan así: rara, y peregrina Aurora, quien sois que así os exaltáis? *Que est ista, quae ascendit, sicut Aurora?* Notad, que las voces, con que preguntan los Ángeles no tienen mas respuesta, que el eco de la misma voz: *Quae est ista, quae ascendit, sicut Aurora?* Aurora, responde el eco: *Quae est ista, que ascendit pulchra, ut Luna?* Luna, el eco repite: *Quae est ista, quae ascendit electa ut Sol?* Resuena el eco, Sol. Pues como no se responde a esas preguntas? Ya, ya se da la respuesta en ecos, en música, y en silencio: *Aurora, Luna, Sol.* Esto es MARÍA en su Asunción soberana, toda admiraciones, y todo asombros.”<sup>147</sup>

Aunque el sermón es de principios del siglo XVIII esta descripción se corresponde con la producción visual hispánica, peninsular y americana.<sup>148</sup> Lo cierto es que la tipología asuncionista presenta a María de forma similar a la *Tota pulchra* durante el siglo XVI, con notable continuidad. Adopta los perfiles de la *mulier amicta sole* y la presenta con el sol y la luna a sus pies, con las doce estrellas y el sol a su espalda. Un grabado italiano de Cherubino Alberti muestra como se había codificado, y con ello la aparición de los ángeles que rodean a la Virgen indicando su asunción [fig. 96]. La coronación por parte de dos de estos seres la muestra como Reina de los Ángeles, sin ser una traducción literal de la tradición que acepta que tras su Asunción a los Cielos María fue coronada por la Trinidad.

Siguiendo casi un idéntico esquema compositivo que el anterior grabado, tenemos el primer ejemplos mexicano del tema de la Asunción de la Virgen en los frescos de la capilla de santa Ana del convento franciscano de Tlayacapan, solo que sin ser coronada. También en Huaquechula donde se eleva sobre los apóstoles acompañada por ángeles músicos y recibida en lo alto por Dios Padre (Iglesia de san Juan Bautista, s. XVI, Tlayacapan, edo. Morelos; Claustro alto del exconvento de San

<sup>147</sup> CUBERO REMIREZ DE ARELLANO, José (1728): *Musica sagrada, que aplaude la Coronacion augusta de Maria Santissima N. Sra. Sermon, que en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico en el dia de la Assuncion de Nuestra Señora, con assistecia de la RL. Audiencia, Tribunales, Sagradas Religiones, y muy noble Ciudad [...]*, por Joseph Bernardo de Hogal, México, p. 4.

<sup>148</sup> En uno de los sermones de *Palestra sagrada* dedicado a la Asunción de María se expresa el predicador también en términos musicales para referirse a la especial consonancia entre sus misterios y afirmar que la Asunción de María era “la octava cuerda de este divino instrumento”. Dice de María que es “órgano de alegría”. Sornoza, M., “Sermón del Misterio de la Asunción de Nuestra Señora”, en *Palestra sagrada, op. cit.*, pp. 189-206.



Martín de Tours, Huaquechula, Puebla). La obra conocida como *Coronación de la Virgen* atribuida a Juan de Arrué es la que sigue de forma más fiel el esquema compositivo del grabado de Cherubino Alberti [fig. 97].



**Fig. 96.** *Asunción de la Virgen*, Cherubino Alberti, 1582, Academia de Bellas Artes de Perugia.



**Fig. 97.** *Coronación de la Virgen*, Juan de Arrué (atr), Convento de San Francisco, Cuauhtinchan, Puebla.



**Fig. 98.** *Asunción de la Virgen*, Pedro García Ferrer (1600-1660), primera mitad siglo XVII, Altar de los Reyes, Catedral de Puebla de los Ángeles.

Para Susan Stratton, la utilización de los perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis en el tipo iconográfico de la Asunción es un caso típicamente hispánico que no tuvo casi seguimiento en el resto de Europa. Por eso señala como equivocadas todas aquellas ocasiones en la que los historiadores del arte han señalado las primeras imágenes de la Asunción como representaciones inmaculistas.<sup>149</sup> La convivencia entre estos perfiles iconográficos fue evidente en Nueva España. En la *Benedicta de Actopan* la figura de su representación aparece como una *Tota pulchra* pero también como una Asunción si nos fijamos en los ángeles que la soportan [fig. 78]. Demuestra que el esquema compositivo está tomado de la Asunción: una interferencia o préstamo visual para significar la Coronación y glorificación de la Virgen. En los programas visuales novohispanos se puede ver esta relación entre la Inmaculada y la Coronación de María. En algunos retablos se pone en relación directa ambos temas por medio de la representación de sus dos tipos iconográficos en el programa visual.<sup>150</sup> Reflejo de la relación de los tipos iconográficos de la Asunción y la *Tota pulchra*-Inmaculada es la obra del aragonés Pedro García Ferrer para el Altar de Reyes de la Catedral de Puebla de los Ángeles [fig. 98]. En esta obra confluye tanto la tradición de la *mulier*, al representar a María con los símbolos astrales, como la de la Esposa del Cantar de los Cantares al aparecer los símbolos de las letanías portados por ángeles. María es recibida en el Cielo por ángeles músicos.

La relación de ambos misterios se asentó de manera especial en el siglo XVIII donde la práctica totalidad de los sermones asuncionistas abordan el tema desde la óptica de la Inmaculada Concepción de María, debido probablemente al dominio que este último asunto tuvo sobre el resto de discursos. Fray Prudencio de san José, carmelita descalzo, explica esta relación en un sermón de 1725 dedicado al tránsito de la Virgen:

---

<sup>149</sup> STRATTON (1989): *op. cit.*, p. 41.

<sup>150</sup> Como ejemplo más destacado el altar mayor del convento de Nuestra Señora del Pilar, conocido como la Enseñanza, en la ciudad de México. A los lados del altar principal presidido por una imagen de la Virgen del Pilar, existen dos lienzos de gran tamaño. Del lado del evangelio, la Asunción de María y, del lado de la epístola, la Virgen apocalíptica [fig. 125].

“fue conveniente armonía, que el ultimo instante de el Ser de MARÍA se correspondiese con su primer instante, si el primer instante, fue inefable, porque estuvo todo lleno de gracia, de bellos resplandores de pureza; en el ultimo instante de su vida, hasta donde llegaría esta gracia, y pureza? Aumentada con tantos actos de excelentes virtudes, que toda su vida ejercitó, si en aquel instante inefable de su Ser se coronó de triunfos, quebrando la cabeza al Dragón infernal: *Ipsa conteret caput tuum*, en el ultimo instante de su vida se corona su Tránsito dichoso con el mismo triunfo, quebrándose otra vez la cabeza a la Serpiente”<sup>151</sup>

## LA IMAGEN DEFINITIVA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN

A lo largo del siglo XVI se había labrado un camino fructífero hacia una imagen definitiva de la Inmaculada gracias al acierto de la *Tota pulchra*. Resulta complicado definir en qué momento de la evolución de este tipo dejó de serlo para convertirse en uno nuevo. Éste pasó a ser el tipo por excelencia de la defensa de la doctrina, a pesar de que en la península cohabitó aún con los tipos apócrifos vinculados a la parentela de María. En la *Tota pulchra* se habían operado los principales aspectos definatorios de la Inmaculada. Por un lado, la confluencia de la Mujer del Apocalipsis y, por otro, la asociación de María como una nueva Eva que pisa la serpiente del pecado original. Incluso el aspecto que definió el origen del tipo, su relación con la esposa del libro de los Cantares, no desaparecerá del todo, perdurando algunas de sus figuras veterotestamentarias como el *speculum sine macula*, el lirio o la palma. También se seguirá reproduciendo la frase del esposo que le había dado nombre al anterior tipo. La verdad es que, en línea con lo expresado por los principales investigadores sobre la Inmaculada Concepción, para finales del siglo XVI existía una imagen definida que servía eficazmente para defender dicha doctrina mariana.

El primer paso hacia una imagen definitiva de la Inmaculada es la aceptación de que su representación correspondía con la Mujer que vio san Juan en Patmos. Pacheco en su *Arte de la Pintura* cuando empieza a tratar el tema lo hace afirmando que “esta

---

<sup>151</sup> SAN JOSÉ, Prudencio de (1725): *Sermon de el glorioso trasnsito de la Virgen Maria Nuestra Señora, Que predicó el R.P. Fr. Prudencio de S. Joseph, de los Carmelitas Descalzos: El día 13 de Igosto de el año de 1725 en la nueva Fiesta, que con solemnidad de tres horas celebrò en este Religiosissimo Colegio de Theologia Moral, de el Carmen, de la Ciudad de el Señor S. Joseph de Toluca, el Br. D. Juan Varon de Lara, Juez Ecclesiastico, y Vicario in capite Dedicado al dicho Br. Don Juan Varon de Lara, México, s.n.*

pintura, como saben los doctos, es tomada de la misteriosa mujer que vio san Juan en el cielo, con todas aquellas señales; y, así, la pintura que sigo es la más conforme a esta sagrada revelación del Evangelista, y aprobada de la Iglesia católica la autoridad de los santos y sagrados intérpretes”.<sup>152</sup> La suerte de esta interpretación venía auspiciada por la frase del Eclesiástico: “*Ab inicio et ante saecula creata sum*” (Si 24,9).<sup>153</sup> La idea no es original de finales del s. XVI, cuando tiene lugar la fijación del tipo definitivo de la Inmaculada. En el siglo IX había sido utilizada por Haymon de Halberstadt<sup>154</sup> así como por el franciscano Petrus Thomae en la Barcelona de 1320, para defender la Inmaculada Concepción de María.<sup>155</sup> Lo que si es cierto es que fue tras el concilio de Trento, donde se reconoció el Eclesiástico entre los libros canónicos, cuando se consolidó el uso de esta frase. De esta forma se definía que la creación de María había tenido lugar en un momento preeminente de la creación, por parte de Dios Padre, y con ello anterior a los primeros padres. Más adelante se verá cómo esa creación se refería al alma de la Virgen, en una lectura neoplatónica con claro reflejo en la retórica visual.

Los perfiles de la apocalíptica estaban presentes desde un primer momento en la configuración del tipo de la *Tota pulchra*, de acuerdo con la tradición mariana de Virgen sobre el creciente. En la iconografía asuncionista hispánica se había cultivado esta identificación.<sup>156</sup> A partir de finales del siglo XVI, y debido a lo expresado en Trento, la Inmaculada Concepción se apodera de la imagen de la Mujer Apocalíptica.<sup>157</sup> Esta identificación permitió la introducción de atributos de la Inmaculada como la serpiente

<sup>152</sup> PACHECO, Francisco (1649): *Arte de la pintura*, Sevilla (edición de Bonaventura Bassegoda en Madrid, Cátedra, 1990, p. 575).

<sup>153</sup> GARCÍA MAHÍQUES R. (1996-1997): *op. cit.*, p. 178.

<sup>154</sup> *Homilia V in Solemnitate Perpetuae Virginis Mariae*, P.L. CXVIII, 765; citado por LEVÍ D’ANCONA (1957): *op. cit.*, p. 20.

<sup>155</sup> STRATTON (1989): *op. cit.*, p. 45.

<sup>156</sup> STRATTON (1989): *op. cit.*, p. 46.

<sup>157</sup> En un sermón Sevillano de 1655, pero conservado en la Biblioteca Pública de colecciones especiales ‘Elias Amador’ de Zacatecas, se describe a la Inmaculada como la Mujer del Apocalipsis: “Mientras vivió en el mundo [María] no hizo milagro. Y con todo eso dice de ella el evangelista san Juan en su Apocalipsis: *Signum magnum apparuit* [...] De donde tomó las señas nuestra Madre Iglesia, para pintar a esta divina Señora, en su Purísima Concepción: rodeada de el Sol, la luna debajo de sus pies, y una corona de Estrellas en la cabeza. Era tanta la pureza de su vida, tan grande el resplandor de su cara” SERNA, Benito de la (1655): *Triumpho de Maria Santissima. Declarase el modo de su preservacion de la culpa original, el lugar que tuvo en el orden de gracia*, Sevilla, Juan Lorenzo Machado, 74r-74v.

del pecado original a los pies de la Virgen. Se identificaba de esa manera al demonio que tentó a los primeros padres con el dragón de siete cabezas que persigue a la Mujer en el Apocalipsis. De la misma forma se contrapone a María con Eva, que vencedora de la muerte participa de la redención de la humanidad por medio del alumbramiento del Mesías, el mismo que la bestia apocalíptica pretendía devorar. Esta identificación de María y Eva existe en la Iglesia desde el siglo II y triunfó entre los santos padres orientales a mediados del siglo IV.<sup>158</sup>

Es en este momento cuando se le da un nuevo carácter al tipo iconográfico de san Juan en Patmos y empieza a representarse la *mulier* como una Inmaculada, como en el lienzo de Velázquez para los carmelitas de Sevilla. Lo cierto es que para este periodo inicial solo tenemos constancia de una obra de este tipo en Nueva España, la de Baltasar de Echave en el Museo Nacional de Arte de México [fig. 52].

La definición general del tipo definitivo de la Inmaculada Concepción es la siguiente: representada de pie, generalmente sin el niño Jesús en sus brazos, como aconsejaría más tarde Pacheco.<sup>159</sup> Lleva los atributos de la Mujer Apocalíptica: los rayos de sol a su espalda, la luna a los pies y la corona de doce estrellas y enroscada a la luna, la serpiente del Génesis. Suele aparecer sobre un espacio neutro, la mayoría de los casos celajes, y puede estar acompañada por ángeles que portan atributos marianos. El blanco y el azul se convertirán en los colores habituales de la Inmaculada. El origen de esta asimilación se encuentra en la visión de Beatriz de Silva. Según la tradición, ésta había sido encerrada en un arcón y, estando allí, se le apareció la Virgen vestida con esos colores ordenándole que fundase una orden en honor de su Inmaculada Concepción y que tomasen las religiosas hábitos de la misma forma y color que el que le veía a la Virgen.<sup>160</sup> Fundó el primer convento de la orden de las Concepcionistas en Toledo,

<sup>158</sup> La preocupación de los teólogos del primer milenio por esta relación de la primera mujer con la Virgen María se debió a la influencia del gnosticismo y a la presencia de lo femenino en las religiones circundantes. Justino, Ireneo y Tertuliano fueron los más destacados en ahondar en esta visión salvífica de la figura de María. Destacan igualmente los textos de Gregorio de Nisa, Epifanio, Cirilio de Alejandría y san Juan Crisóstomos, entre otros. Cfr. GARCÍA PAREDES, J. (2001): *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 205-221.

<sup>159</sup> PACHECO (1649): *op. cit.*, p. 575-576. Interián de Ayala sigue a Pacheco y da los mismo consejos.

<sup>160</sup> “haciendo voto de castidad perpetua en honor de la Inmaculada Virgen MARIA; y apareciéndosele esta Soberana Señora adornada de brillantes luces, y vestida de túnica blanca, y manto azul, llenándola de celestial

bajo el especial amparo de la reina Isabel I de Castilla. La beatificación de Beatriz de Silva en 1636 contribuiría a la consolidación de estos colores como propios de la Inmaculada. En algunos casos pervive su representación de blanco y carmesí, colores propios de la Virgen, e incluso en algunos casos aparece vestida únicamente de blanco.<sup>161</sup> Que aparezca con corona imperial también caracteriza a las imágenes de la Inmaculada de finales del siglo XVI y principios del XVII. Se trata de la corona imperial de los Austria que reconoce a María como emperatriz del mundo hispánico. Su aparición en el tipo de la Inmaculada fue la primera muestra del apoyo explícito de esta casa dinástica reinante sobre la doctrina concepcionista.<sup>162</sup>

En Nueva España, al igual que en el resto de virreinos americanos, existen manifestaciones que siguen de modo más fiel estas directrices pero abundan las licencias. En la producción de obras de devoción particular realizada por Luis Lagarto y sus hijos se vive el reflejo de esta evolución y de la resultante aparición de una imagen definitiva que responde a estas características. La pervivencia de aspectos propios de la *Tota pulchra*,<sup>163</sup> como los atributos marianos y su disposición en el paisaje, debe

---

consuelo, le anuncia, como otra cándida Paloma a el segundo Padre de los vivientes, que había sucedido la serenidad a la borrasca, y que sería Fundadora y Madre segunda de un nuevo Orden en culto de su Concepción Purísima, cuyo hábito había de ser de la misma figura, y color, que el que veía”. LADRON DE GUEVARA, Baltasar (1771): “Synopsis historica de la fundación, y progresos de el Sagrado Orden de Religiosas de la Purissima, e Inmaculada Concepción, y de el Real convento de Jesus Maria de Mexico” en *Manifiesto que el Real Convento de Religiosas de Jesus Maria de Mexico, de el Real Patronato, sujeto a el orden de la Purissima e Inmaculada Concepción, hace a el Sagrado Concilio Provincial [...]*, México, Imprenta de D. Felipe de Zuñiga y Oativeros, p. 2.

<sup>161</sup> En el convento de santa Clara de Querétaro existe un cuadro anónimo (s. XVII-XVIII) en el que la Virgen aparece vestida toda de Blanco [cat. 53]. En la sacristía del mismo convento existe un lienzo de Juan Correa sobre *La comunión de san Buenaventura*. El santo aparece retratado de rodillas ante el altar, donde otro sacerdote oficia la misa. En el altar aparece una Inmaculada vestida toda de alba. También viste toda de blanco la Inmaculada o *Tota Pulchra* de Juan Correa perteneciente a la parroquia de San Pedro de Antequera, Málaga (hoy en el Museo Municipal) [fig. 94]. Sobre esta última obra véase, ESCALERA PÉREZ, Reyes (2004): “Inmaculada”, [ficha catálogo], en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* [cat. exp.], Málaga, pp. 202-203.

<sup>162</sup> Se amplía los aspectos relativos a este atributo iconográfico y su contexto dentro de la defensa de la Inmaculada Concepción en el capítulo “la monarquía hispánica a los pies de la Inmaculada”.

<sup>163</sup> Pacheco dice, a propósito de cómo debe ser representada la Inmaculada Concepción, que ha de aparecer Dios Padre en lo alto, o el Espíritu Santo, con “las palabras del esposo”. Igualmente aconseja que debe seguirse la disposición de los símbolos marianos de acuerdo a como hemos visto que se presentaron en la *Tota pulchra* en su primera variación del tipo: “Los atributos de tierra se acomodan, acertadamente, por país, y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnese con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos” [PACHECO (1649): *op. cit.*, p. 577]. La obra de Pacheco, publicada de forma póstuma, recoge la tradición en la representación de estos tipos. Pacheco, tanto por su propuesta en *El arte de la Pintura* como por su *Tota pulchra*, sería ejemplo de la pervivencia de estos *arcaísmos*. Este modo de representar a la Inmaculada se fue perdiendo en la península, donde triunfan las composiciones de Velázquez, Zurbarán y Murillo.

entenderse como una lectura del aprecio hacia estos temas en la devoción particular. Lo cierto es que estos prevalecieron en la pintura novohispana.

En un lienzo de Luis Juárez (1585-1639) de 1615, la Virgen aparece con los colores de la Inmaculada. Sigue rodeada por ángeles que portan distintos atributos que se han reducido a unos pocos y que aparecen sin filacteria que les acompañe. Pervive la tradición de situar el resto sobre un paisaje en la parte inferior. Aunque la Virgen aparezca con manto azul y túnica blanca, es curioso observar que por las mangas y cuello asoma un paño de color carmesí con bordados. Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) tiene varias Inmaculadas que responden a características similares. En una de ellas, la conservada en el santuario de Guadalupe en Zacatecas, María aparece representada como una inmaculada clásica, vestida de alba y celeste [fig. 99]. En el celaje que la acompaña perviven distintos símbolos marianos en una obra que, aunque no está fechada, pertenece a la segunda mitad del siglo XVII. En otra de sus obras, en cambio, perviven más notas de *arcaísmo* [fig. 100]. Su resguardo actual en una colección angelopolitana hace suponer que se trata de una de las obras realizadas por el pintor durante su estancia en Puebla a finales del siglo XVII. Para la configuración de la imagen ha vuelto a rescatar los atributos de las letanías decidiéndose también por la representación de la Virgen con sus colores tradicionales, el carmesí y el azul.



Fig. 99. *Inmaculada Concepción*, Cristóbal de Villalpando, Santuario de Guadalupe, Zacatecas.



**Fig. 100.** *Inmaculada Concepción*, Cristóbal de Villalpando, finales s. XVII, Museo Universitario Benemérita Universidad de Puebla.



**Fig. 101.** *Inmaculada Concepción*, Juan Correa, 1686, Arzobispado de México.



**Fig. 102.** *Inmaculada Concepción*, Miguel Cabrera, Museo Andrés Blaisten, Ciudad de México.



Estos lienzos contrastan con una obra coetánea de Juan Correa, del arzobispado de México [fig. 101]. Su composición iconográfica, incluso sus características formales, corresponden con el tipo clásico de la Inmaculada. En esta obra la Virgen aparece de pie, sobre el orbe, en medio de un espacio neutro. No hay presencia de símbolos dispuestos entre las nubes o el suelo. Únicamente, como es habitual en esta formulación, uno de los ángeles situado a sus pies porta rosas y lirios. La llegada a esta imagen prototípica de la Inmaculada fue parte de su fortaleza como imagen de promoción de una devoción y su doctrina. La práctica totalidad de templos dedicaron uno de sus altares a la Inmaculada, incluso el altar mayor como en la catedral de Puebla. Con ello se debe señalar que la escultura también siguió el mismo camino a la hora de representar a la Inmaculada, siendo el soporte principal a la hora de ocupar dichos espacios en los altares. Pero también es cierto que corporaciones y particulares se ofrecieron a María bajo su Concepción Inmaculada. Un número considerable de estas obras estuvieron destinadas a oratorios privados. A Miguel Cabrera se le debe una producción extensa de *Purísimas* con dicho destino. En ellas, como en la conservada en la colección Andrés Blaisten, sigue fielmente el tipo definitivo [fig. 102]. El pintor se ha concedido una única licencia (quizás una sugerencia del destinatario de la obra) al incluir entre las nubes la *escalera de Jacob*. Con la obra de Cabrera se ilustra el modo en el que el tipo definitivo de Inmaculada dominó el siglo XVIII, como puede apreciarse en la de José de Alzibar [cat. 50].

El desarrollo de la imagen de la Inmaculada en Nueva España fue una combinación entre la influencia europea —tanto la inicial como de afamadas composiciones— y una tradición propia que dio con la aparición de modelos propios. Se puede advertir, especialmente en el caso de la escuela pictórica, la elaboración de composiciones iniciales de algunos artistas que fueron reconocidas y seguidas por el resto de artífices.<sup>164</sup> En la difusión y homogenización de la tipología definitiva de la Inmaculada tuvo mucho que ver el grabado como soporte por medio del cual se transmitieron modelos formales e iconográficos. Una parte importante de estos

---

<sup>164</sup> Se puede apreciar principalmente en el tipo iconográfico de la Virgen Apocalíptica, como veremos más adelante.

grabados provienen de la península que hizo prevaler, en el immaculismo, su papel como metrópolis. La deuda con estos grabados se produjo bien con originalidad en su traducción o de forma literal. De este último modo puede seguirse la huella que dejó la difusión de un grabado de Juan Antonio Salvador Carmona de una pintura original de Mateo Cerezo, hoy desaparecida [fig. 103]. Siguiendo este esquema compositivo se pueden identificar al menos dos obras novohispanas: una de Manuel Cerna de la segunda mitad del siglo XVIII [cat.77] y una lámina de cobre de José de Páez [fig. 104].<sup>165</sup>

Estas obras sirven para introducir un aspecto sobre la variabilidad del tipo. En la disposición original aparece de pie sobre el orbe con las manos juntas, como en oración, y mirando al cielo. La piedad popular fue introduciendo algunos cambios como éste, en el que la Virgen aparece semiarrodillada sobre el orbe, con las manos enlazadas sobre el pecho. Muestra de este cambio son grabados de devoción tales como el de Wierix [fig. 105].



**Fig. 103.** *Inmaculada Concepción*, Juan Antonio Salvador Carmona (grabó), (pintura original de Mateo Cerezo).



**Fig. 104.** *Inmaculada Concepción*, José de Páez (1720-1790), óleo sobre lámina de cobre, Museo Andrés Blaistens, Ciudad de México.

<sup>165</sup> Sigue este mismo modelo formal la Inmaculada situada sobre el carro triunfal en el coro de San Francisco de Puebla, obra de Luis de Ayala [fig. 198; cat. 155]. Otro ejemplo novohispano es una pintura de exaltación bobónica de la Inmaculada en el templo de San José de la misma ciudad [fig. 240; cat. 176]. Se han podido identificar también otras dos obras en el virreinato del Perú que siguen el grabado de Carmona cuya difusión debió ser importante. Los dos son anónimos quiteños del siglo XVIII, conservados en el Museo Burgo de Osma y en la colección Barbosa-Stern, de Lima. En esta segunda obra la Virgen aparece rodeada por san Francisco y Duns Scoto.



Fig. 105. *Virgen Inmaculada*, Hieronymus Wierix, 1619, British Museum, Londres.

En esta tipología definitiva de la Inmaculada se ha producido un aspecto más de *depuración* respecto a las imágenes del siglo XVI. Se trata de la eliminación de la figura de Dios Padre. Recordemos que su aparición se produjo con un claro sentido inmaculista. En lugar del Padre, el Espíritu Santo lo suplantó inicialmente. En realidad, ambos habían aparecido juntos durante las primeras manifestaciones inmaculistas que, en el caso novohispano perduraron hasta bien iniciado el siglo XVII. Dios Padre volvió a aparecer en algunas obras que presumiblemente formaron parte de ciclos de la vida de la Virgen. Su aparición en estos casos está indicando que se trata de la creación de María *ab inicio*. En la Catedral de León se conserva un pequeño lienzo de autor desconocido que responde a esta descripción [fig. 106].<sup>166</sup> Allí la serpiente vuelve a

<sup>166</sup> Aparece citado como anónimo novohispano en el catálogo de la exposición sobre la Inmaculada de la Basílica de Guadalupe. En el propio museo de la Catedral de León se tiene por obra de José de Ibarra. (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

transformarse en el dragón apocalíptico con lo que podríamos referirnos a esta obra como un ejemplo del tipo iconográfico de la Virgen Apocalíptica. La composición coincide con otra pequeña pintura de Pietro da Cortona, realizada sobre tabla [fig. 107]. Debido a la similitud formal entre ambas obras, cabe la posibilidad de que se trate de obras inspiradas por un mismo grabado europeo, probablemente italiano. En el templo de san José de Puebla se conservan dos lienzos con la misma temática. Uno de ellos sigue una composición similar y presenta a María como una nueva Eva al representar, en la esquina inferior izquierda, la creación de Eva de la costilla de Adán [cat. 70].<sup>167</sup> Este mismo templo conserva otro lienzo con el mismo asunto, pero con la serpiente y la manzana del pecado original [cat. 71]. Miguel Cabrera representaría el mismo tema en la sacristía de la iglesia de Santa Prisca, en Taxco [fig. 108]. En este caso prescinde del dragón pero el esquema compositivo evidencia la deuda con un supuesto grabado original común para todas estas composiciones.



**Fig. 106.** *Inmaculada Concepción*, José de Ibarra, Museo de la Catedral de León.



**Fig. 107.** *La creación de la Inmaculada Concepción por el Padre Eterno*, Pietro da Cortona, óleo sobre tabla (37x37 cm).

<sup>167</sup> La ficha correspondiente del catálogo de Bienes Artísticos de Patrimonio Cultural de la Dirección Nacional de Sitios y Monumentos [Cédula n. 000378-258] dice que se trata de una obra del siglo XIX, afirmación que no comparto.



**Fig. 108.** *Creación de la Virgen Inmaculada*, Miguel Cabrera, sacristía Iglesia de Santa Prisca, Taxco.

El símbolo del dragón convertido en serpiente, aparecido a finales del siglo XVI, llegó a la tradición iconográfica de la Inmaculada para quedarse. Se trata de la transmutación de la bestia apocalíptica en la serpiente del Génesis. Como se ha adelantado, esta identificación de María como una nueva Eva existe en la Iglesia desde el siglo II y triunfó entre los santos padres orientales a mediados del siglo IV. La presencia de la serpiente, que generalmente aparece con la manzana del pecado en la boca, se generalizó para el tipo definitivo de la Inmaculada. La fuente literaria para esta transformación era, además del texto del *Apocalipsis*, el *Génesis* a partir de la frase que

Dios dice a la serpiente: “enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar” (Gn 3,15) La fuerza visual de estas representaciones tendrá un calado profundo en la cultura religiosa novohispana. El carmelita descalzo fray Prudencio de san José trató de conmovier a su audiencia en un sermón predicado en Toluca en el que describe cómo el Demonio quedó humillado a los pies de María. La celebración era en honor del Tránsito de la Virgen:

“Rindiose a la ley, y como hija de el antiguo Adán pasó por la antigua sentencia: pero sin pena, sin dolor, porque su muerte no fue pena del pecado original; no la atemorizó el juicio, porque el Juez, es su Hijo, no la presencia de Demonios que la asombrasen; porque había salido el caudillo de ellos destrozado de sus pies, no horror de la sepultura; porque el cuerpo, que no había sido animal, no tenia que detenerse; para renacer espiritual”<sup>168</sup>

En un lienzo de Gabriel José de Ovalle vemos un aspecto curioso [fig. 109]. La serpiente situada a los pies de la Virgen dibuja un círculo con su cuerpo, enlazando la cabeza y la cola. En el interior aparece representada la escena de Adán y Eva en el paraíso, ante el árbol de la ciencia y el saber. Por su disposición la serpiente está representando el *ouroboros*. De origen antiguo, Alciato ya nos reveló que se trataba de un símbolo de la eternidad. El cristianismo entiende que la historia era circular en el momento de la creación y que fue mediante el pecado original como se rompió esa *eternidad* y se abocó a la humanidad en manos de un devenir lineal. De la misma forma, la salvación, y con ello el regreso a una vida eterna semejante a la del paraíso perdido, era posible gracias al sacrificio en la Cruz realizado por Cristo. Al situar en su interior la escena de Eva y Adán se significa el momento justo en el que va a romperse la perfección circular del paraíso.<sup>169</sup> María, posada sobre este símbolo, resalta su triunfo

<sup>168</sup> San José, Prudencio de (1725): *Sermon de el glorioso transito de la Virgen Maria Nuestra Señora, Que predicó el R.P. Fr. Prudencio de S. Joseph, de los Carmelitas Descalzos: El dia 13 de Agosto de el año de 1725 en la nueva Fiesta, que con solemnidad de tres horas celebrò en este Religiosissimo Colegio de Theologia Moral, de el Carmen, de la Ciudad de el Señor S. Joseph de Toluca, el Br. D. Juan Varon de Lara, Juez Ecclesiastico, y Vicario in capite Dedicado al dicho Br. Don Juan Varon de Lara, México, s.n.*

<sup>169</sup> Esta composición tiene un parangón en otro virreinato, el de Nueva Granada. Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos compuso una Inmaculada sobre el mismo símbolo del *ouroboros*. En este caso, está representada en su interior la escena de la expulsión del paraíso. Véase, (1996): *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Colección de obras*, Museo de Arte Colonial, Bogotá, pp. 22-23; RIVERA, Lenice (2005): *op. cit.*, p. 68.

sobre el primer pecado, su creación *ab eterno* y, con ello, su participación en la historia de la salvación. Todo ello tiene que ver con el misterio de la *recirculación*, por el cual María se contraponía a Eva y se definía como corredentora: “el nudo de la desobediencia de Eva fue desatado gracias a la obediencia de María. Aquello que Eva ató por su incredulidad, María lo desató por su fe”.<sup>170</sup> Se trata de un aspecto que, más allá de este detalle puntual, tuvo un calado profundo en la retórica visual novohispana.<sup>171</sup>



**Fig. 109.** *Inmaculada Concepción*, Gabriel José de Ovalle, 1736, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas.

<sup>170</sup> IRENEO, *Adv. haer.* III, 22,4: PG 7,958-960 (sigo la cita y traducción de GARCÍA PAREDES, J. (2001): *op. cit.*, p. 209).

<sup>171</sup> De ello se trata en la segunda parte de la tesis, en el apartado “Virgen, madero y muerte. El misterio de la recirculación o María como nueva eva”.

## INMACULADA COMBATIENTE

El triunfo de María sobre el pecado original se había significado visualmente por medio del dominio sobre la serpiente-bestia. Esta imagen de triunfo de la Virgen dio paso a una visión más beligerante. Bajo el epígrafe de la *Inmaculada combatiente* se estudia un tipo iconográfico y sus variantes, que dan lugar a otros tantos tipos iconográficos, que van un poco más allá de lo planteado hasta ahora. Tienen en común presentar a María en una posición luchadora respecto a la bestia. Acabamos de ver cómo esa disposición de María dominando a la serpiente fue fundamental en la formación de la imagen definitiva de la Inmaculada. Sustentadas en las mismas fuentes literarias y avivadas por un determinado contexto de discusión teológica, se originaron diversas imágenes que buscaron reafirmar la victoria de María sobre el pecado original. Como veremos a continuación, estas formulaciones que siguen la idea de presentar a María como corredentora, entraron en conflicto con aspectos dogmáticos fundamentales como el papel principal y exclusivo de Cristo en la historia de la Salvación. Aunque tienen un origen europeo, disfrutaron de un auge especial en los virreinos americanos.



Fig. 110. *Inmaculada romana o Inmaculada combatiente*, s. XVII.



El tipo iconográfico de la Inmaculada combatiente se originó en Italia, por ese motivo se la conoce también como Inmaculada romana o franciscana. Se trata de una propuesta distinta a la originada en el mundo hispánico. Presenta a la Virgen con el Niño Jesús y el resto de atributos usuales. La peculiaridad es que el Niño aparece cargando una cruz a modo de lanza con la que hiere la cabeza de la serpiente [fig. 110]. Uno de los primeros casos es una estatua de bronce de Guillermo Berthelot situada enfrente del templo romano de Santa María la Mayor, a instancias de Paulo V, en 1604.<sup>172</sup> Su idea está igualmente asentada en el Génesis: *ipsa conteret caput tuum* (Gn 3,15). Cristo hunde la lanza-cruz en la cabeza de la serpiente como símbolo de su triunfo sobre la muerte.



Fig. 111. *Inmaculada*, José de Ibarra, templo de San Diego, Guanajuato.

<sup>172</sup> SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina, p. 52.



Fig. 112. *Inmaculada*, José de Ibarra, 63 x 46 cm, Museo de América, Madrid.

Existió un verdadero deseo de propagación del tipo a juzgar por la existencia de grabados que circularon por toda Europa. En la península fue escaso su seguimiento. En cambio, encontramos casos notables en Nueva España. Quizás el más destacado sea el de José de Ibarra, el cual serviría también como modelo en la difusión del tipo dentro del propio virreinato [fig. 111]. En un espacio neutro aparece la Virgen con los colores y atributos habituales. El Niño en brazos hierde con su lanza a la serpiente del pecado original, la cual lleva la manzana en la boca. A diferencia del grabado anterior, la Virgen María porta un lirio florecido en la mano derecha. A los pies se puede leer la inscripción: *“in conceptione tua virgo immaculada fuisti”*. El carácter de triunfo cristológico y de salvación lo aporta la inscripción de la parte superior que corresponde al salmo 97 de la Vulgata: *“salvavit sibi dextera eius”*<sup>173</sup> (Sal 97,1).

---

<sup>173</sup> Su diestra lo ha salvado.



Fig. 113. *Inmaculada combatiente*, Miguel Cabrera, 59 x 75 cm, col. particular.

Ibarra utilizaría esta misma composición en una obra de pequeño formato conservada en el Museo de América [fig. 112].<sup>174</sup> La obra está encuadrada por un marco a modo de rocallas y flores. En las esquinas se han representado símbolos marianos acompañados por frases latinas.<sup>175</sup> Además de la Virgen y el Niño en similar postura, aparece el Padre Eterno en las alturas. Lo único curioso es el empleo de los colores rojo y azul en lugar de los habituales de la Inmaculada. Eva ofrece la manzana a Adán en la escena representada en el interior del orbe situado a los pies de la Virgen. Se contraponen nuevamente las figuras de Eva y María, donde esta última enmienda el error que cometió la primera. Por eso, en la parte superior una cartela dice “*quod Heva tristis abstulit tu reddis almo germine*” (lo que la triste Eva quitó, tú lo devuelves con tu puro origen). El mensaje de esta frase evidencia que el tipo iconográfico de la Inmaculada Combatiente incide en el carácter de María como vencedora del pecado

<sup>174</sup> En el templo del Guadalupe, en Zacatecas, existe una réplica de esta composición.

<sup>175</sup> Para las inscripciones véase la ficha correspondiente, cat. 79.

original y, con ello, su papel de corredentora al aludir a Eva y al misterio de la *recirculación*.

A excepción de la obra de Ibarra en el templo de San Diego, el resto de obras novohispanas de esta temática son composiciones de un tamaño reducido. El formato ofrece una lectura más íntima de esta obra en relación con el discurso de la espiritualidad particular. Miguel Cabrera hizo una composición similar pero con algunas particularidades [fig. 113]. La Virgen viste de azul y en lugar de la serpiente aparece la bestia apocalíptica de siete cabezas. En su mano derecha lleva un rosario, objeto que corresponde a otra advocación mariana, promovida por los dominicos. Otra vez más, la justificación de esta curiosa adicción o préstamo iconográfico-devocional debe encontrarse en lo particular del posible encargo. Mucho tuvo que ver en el auge de este tipo en el siglo XVIII, la publicación de la *Letania lauretana* de Francisco Xavier Dornn, ilustrada por los hermanos Klauber, en 1750. Bajo el nombre de *mater intemerata* se recoge esta tipología mariana [fig. 114].



Fig. 114. “Mater intemerata”, grabado de los hermanos Klauber para la obra *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn, (edición de 1771).

La Inmaculada combatiente está presente en el programa visual que Miguel Cabrera dispuso en las naves laterales de la catedral de Puebla de los Ángeles. Allí aparece acompañada por san Miguel arcángel, el cual le ofrece a María la catedral y por san José. Junto a estos, santos como san Bruno, santo Domingo de Guzmán, san Antonio de Padua, san Francisco de Sales o san Ildefonso. Todos ellos habían sido canónigos.<sup>176</sup> Probablemente sea el único caso en el que este tipo se utiliza para una composición de mayor magnitud. El resto de espacios de grandes dimensiones dedicados a la Inmaculada respondieron principalmente, en el virreinato de Nueva España, al tipo iconográfico de la Virgen Apocalíptica, cuya interpretación fue la misma, pudiendo englobarla igualmente en el marco de una Virgen combatiente y triunfante sobre la bestia del pecado.



Fig. 115. *Inmaculada franciscana*, s. XVII, Colección Lambari-Orihuela, Cuzco.

Estas imágenes en la que es Cristo quien carga con la pica sobre la serpiente, pero también María como corredentora lo acompaña, responden a la tipología más ortodoxa del concepto de Inmaculada Combatiente donde la participación de María es secundaria. En otros casos, ambos clavan la pica sobre la serpiente. En Nueva España

<sup>176</sup> SCHENONE, H. (2008): *op. cit.*, pp. 54-55.

hubo pocas obras que mostrasen esta variación del tipo.<sup>177</sup> Su presencia fue mayor en el virreinato del Perú, como puede apreciarse en un anónimo cuzqueño conocido como *Inmaculada franciscana* (s. XVII, Colección Lambarri-Orihuela, Cuzco) [Fig. 115]. El propio nombre por el que es conocida ya evidencia que se trata de una imagen presumiblemente programada desde las filas de la Orden de san Francisco. María ayuda al Niño con la lanza que hunde en la boca del dragón que Sixto IV y Duns Scoto se encargan de abrir.<sup>178</sup> La relación de esta imagen peruana con la Mujer del Apocalipsis es muy evidente puesto que la escena alude a la lucha entre san Miguel y sus ángeles contra la bestia.

Las formulaciones iconográficas aquí presentadas son reflejo de las disputas en torno a la Inmaculada Concepción de María y, al mismo tiempo, la demostración visual de la participación del inmaculismo en el principal asunto dogmático; la salvación. Existen otras tantas tipologías que pueden entenderse como imágenes combatientes de María. La mayoría pertenecen al ámbito de las disputas políticas y religiosas en defensa de la doctrina. De la construcción de estas imágenes de María combatiente, de su significación y relación con la propaganda de los hijos de san Francisco y la monarquía hispánica, trataremos al estudiar la retórica visual novohispana. Al igual que en estas tipologías, en las imágenes de la Virgen en contexto apocalíptico se representa ese carácter beligerante y de triunfo de la Inmaculada sobre la bestia que encarna el pecado y la herejía.

---

<sup>177</sup> En la *Virgen del Carmen como la Mujer del Apocalipsis*, el Niño Jesús y María tienen distintos lábaros terminados en lanza con los que hieren al dragón de siete cabezas [fig. 228; cat. 168]. En la *Alegoría de la defensa franciscana de la Inmaculada Concepción*, de San Miguel Allende, es la Virgen quien, con la ayuda de la Orden seráfica, enviste con la pica sobre la cabeza de la serpiente [fig. 204; cat. 160].

<sup>178</sup> En la misma colección Lambarri-Orihuela de Cuzco se conserva otra imagen con el mismo significado. Aparece representada María con el niño Jesús, san Juan Bautista niño y san José, acompañados de ángeles. En este caso es el pie de María el que está pisando la cabeza de un enorme dragón, aunque el niño Jesús apoya su pie sobre el de su madre, mientras levanta el otro. Esta solución recuerda en mayor medida la de Caravaggio en Santa Ana de los Palafreneros. Véase, FIGARI, Luis Fernando, *et. al.* (2005): *La Inmaculada Concepción. 150 años*, Lima, Movimiento de Vida Cristiana / Caja Sur.

## 2.2 La Inmaculada Concepción en contexto apocalíptico

El catolicismo había conseguido con la Inmaculada una imagen potente y altamente eficaz que dotaba a sus defensores de un signo común. Este signo era *ecuménico* en el más puro sentido postridentino puesto que era reconocible por todos los creyentes, a pesar de que había sido el resultado de una compleja formulación en clave exegética. La imagen de la Inmaculada contaba además con lo homogéneo de su composición iconográfica. Pero el acuerdo existente sobre un único patrón permitió también variaciones locales y programaciones visuales genuinas a lo largo de los siglos. Un ejemplo de todo esto es la creación de tipos iconográficos que incidieron en mayor medida sobre la comparación de la Inmaculada y la Mujer del Apocalipsis. Éstos, aunque se originaron en el viejo continente, tuvieron un especial cultivo en los virreinos americanos constituyendo un aspecto definitorio de su tradición visual.

Se trata de dos imágenes de la Inmaculada Concepción en contexto apocalíptico: la Virgen apocalíptica o Inmaculada alada y María como la Jerusalén celeste. La clave para la creación de estos tipos iconográficos vuelve a ser la identificación de María como imagen de la Iglesia. Debido a esta identificación, se había

producido la apropiación de las imágenes eclesiológicas de la Mujer del Apocalipsis y la Esposa del Cantar de los Cantares en la formación de la imagen de la Inmaculada. Ahora se trata de nuevas formulaciones que inciden en ver la Mujer vestida por el sol y la Jerusalén celeste como símbolos de la Iglesia triunfante. Su aparición tuvo lugar con la imagen de la Inmaculada plenamente definida. En Nueva España se desarrollaron a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Su conexión con el territorio novohispano es reflejo de diversas actitudes en el discurso de los poderes virreinales.

Estos tipos iconográficos, especialmente el de la Inmaculada alada, constituyen la base principal del discurso de la presente tesis. Su especial aceptación y continuidad en el virreinato responde a diversos motivos que coincidieron bajo un propósito general de exaltación inmaculista. El más destacado es la relación con el discurso guadalupano contraída a partir de la publicación del libro de Miguel Sánchez, *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* (1648). Por otro lado está el papel ejecutado por las distintas órdenes religiosas encargadas del impulso de la Inmaculada y su propia promoción en el seno de la Iglesia virreinal. Éstas reconocieron en la imagen alada de la Inmaculada un símbolo de triunfo del misterio concepcionista. Pero lo realmente destacado es la conexión de estas imágenes “apocalípticas” con la devoción popular y el discurso homilético. La interacción de este discurso oral-escrito con el visual-plástico explica la consolidación de estas tipologías iconográficas.

### LA VIRGEN APOCALÍPTICA O INMACULADA ALADA

Con alas o sin ellas, la Inmaculada Concepción es ya propiamente una imagen apocalíptica de la Virgen al otorgarle los perfiles iconográficos de la *mulier amicta sole*, pero ello no guarda relación con la definición del tipo iconográfico del que se ocupa el presente apartado. En la historiografía mexicana se repite este apelativo de “Virgen apocalíptica” a la hora de ponerle título a un gran número de obras de la Inmaculada aunque no responda a las características iconográficas del tipo. En estas líneas se define y diferencia este tipo del resto de imágenes inmaculistas.





**Fig. 116.** *Virgen apocalíptica*, Peter Paul Rubens, c. 1623, óleo sobre tabla, 64 x 49,5, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California.

Existe un tipo iconográfico abordado con anterioridad que puede ser considerado como prototipo de éste que se estudia. Se trata del tipo de san Juan en Patmos cuya obra principal en Nueva España fue la de Baltasar de Echave Orio [fig. 52]. En la península Alonso Cano también realizó varias obras sobre este mismo tipo, como las conservadas en Málaga y Budapest. En esta tipología se representaba al evangelista en la isla de Patmos mientras contempla la aparición de la Mujer vestida por

el sol. Aunque la imagen se cultivó principalmente durante el siglo XVI con una clara lectura inmaculista, la *mulier* no aparecía identificada con el resto de perfiles de la Inmaculada, más allá del sol, la luna y las estrellas de este pasaje. Velázquez en su *san Juan en Patmos* ya introdujo la representación de la Mujer como si se tratara de la Inmaculada, con sus colores característicos (National Gallery, Londres). Ya en el siglo XVIII, con la tipología inmaculista desarrollada en su totalidad, el pintor novohispano Antonio Vallejo pintó un san Juan en Patmos en esta línea [cat. 2]. El protagonismo en este tipo lo toma san Juan, como testimonio mariofánico. A finales del XVI, la tipología de la Inmaculada se unifica con criterios anteriormente señalados y se consigue una imagen unitaria que permitirá variaciones y formulaciones más complejas. En este tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica se le da una vuelta a la composición del tipo de san Juan en Patmos. Como en el reflejo de un espejo, el artista hace que prestemos atención al portento desde la observación de la Mujer del Apocalipsis convertida en la Virgen Inmaculada.

El origen del tipo iconográfico se encuentra en Rubens. En 1623 realizó el boceto de una gran composición destinada al altar de la Catedral de Freising que le había sido encargado por el príncipe obispo Veit Adam [fig. 116].<sup>179</sup> Con anterioridad se le había encomendado su ejecución al artista alemán Rottenhamer y posteriormente, por su tardanza en la ejecución, a Rubens. Para la creación de esta nueva tipología se sirvió del esquema compositivo del tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis. La Virgen aparece en el centro de la composición de pie sobre la luna y pisando la serpiente del Génesis. Lleva al Hijo en brazos, el cual mira hacia Dios Padre. Un ángel coloca el par de alas a la Virgen que va vestida con los colores azul y blanco. A la izquierda tiene lugar la batalla entre san Miguel y sus ángeles contra el dragón de siete cabezas. El arcángel aparece ataviado como príncipe de las milicias celestiales. En un brazo lleva escudo y blande en su diestra una espada flamígera o rayo de fuego. En la parte superior, a la altura de las alas del san Miguel, se ve la cola del dragón que arrastra la tercera parte de las estrellas. A la izquierda dos ángeles acompañan a la Virgen

<sup>179</sup> DÍAZ PADRÓN, Matías (1998): "La Virgen del Apocalipsis" [ficha cat.], en *Rubens y su siglo* [catálogo exposición], México, Museo Nacional de San Carlos, CONACULTA, INBA, Américo Arte, pp. 78-79.

portando uno de ellos una palma. Un aspecto de la obra de Rubens que puede ser determinante para entender su formulación en clave inmaculista es la presencia en lo alto del Padre Eterno como demiurgo que crea *ab initio* a la Virgen. La obra definitiva, conservada hoy en la *Alte Pinakothek* de Munich, presenta algunas diferencias compositivas. De un lado, el arcángel Miguel aparece de perfil en el lienzo final, y por otro, se cambian los colores blanco y azul de la Virgen por el rojo y azul.

La originalidad de Rubens estriba en tomar la imagen definitiva de la Inmaculada así como la tradición visual de la Mujer del Apocalipsis que en su último estadio evolutivo había dado como resultado obras de un mayor carácter simbólico en donde quedaba resumido todo el capítulo en una única escena. El resultado es un nuevo tipo iconográfico que acentúa la exégesis de la Inmaculada con la visión de san Juan y donde la Virgen aparece representada en medio del contexto apocalíptico apoderándose de su simbología de forma más efectiva. La diferencia es que no estamos ante una imagen de la Mujer del Apocalipsis que deba ser leída como símbolo o tipo de María. Se trata de una representación de la Virgen como la Mujer del Apocalipsis.

Este nuevo tipo iconográfico disfrutó de gran éxito en la América hispánica y muy especialmente en el arte novohispano. Su arribo se ha adjudicado gracias a la difusión de un grabado del original de Rubens. Los historiadores del arte novohispano han dado cuenta de la circulación de grabados que reproducían las obras maestras de este artista y el modo en el que ejerció una influencia notable en el arte virreinal.<sup>180</sup> Pero lo cierto es que no se ha podido demostrar esta deuda directa con Rubens en lo que se refiere a la Virgen apocalíptica puesto que no se conoce estampa alguna sobre esta obra. No obstante, en la línea de un estudio formal del esquema compositivo, se han advertido deudas notables con el original de Rubens. Con ello hay que reconocer que resultaron igualmente determinantes las soluciones compositivas del tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis como la de Juan de Jáuregui [fig. 31]. En conclusión, la

<sup>180</sup> Cfr. RUIZ GOMAR, Rogelio (1998): “La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana”, en *Rubens y su siglo* [catálogo exposición], México, Museo Nacional de San Carlos, CONACULTA, INBA, Américo Arte, pp. 47-53; VON KÜGELGEN, Helga (2008): “La pintura de los reinos y Rubens”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2008): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, (4 volúmenes), México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1009-1078.

realización de obras sobre la Virgen apocalíptica se debió a diversas suertes formales todas ellas aparecidas a partir de la segunda mitad del siglo XVII, llegando algunas a convertirse en referentes canónicos para su difusión. A la agilidad en su propagación también contribuyó la flexibilidad iconográfica del tipo en relación con las diversas escenas del capítulo de la *mulier*.



Fig. 117. *La Virgen del Apocalipsis*, segunda mitad s. XVII, Museo José Luis Bello y González, Puebla.

Los primeros ejemplos de esta tipología aparecen a partir de esa barrera de la segunda mitad del diecisiete, alrededor de los focos de las ciudades de México y Puebla de los Ángeles. Son obras que formaron parte de retablos dedicados a la vida de la Virgen u otro tipo de programaciones visuales de exaltación inmaculista. Una de las primeras es la de Cristóbal de Villalpando del museo José Luís Bello de Puebla [fig. 117]. La escena corresponde con lo narrado en el libro del Apocalipsis. La Virgen está a un lado vestida de blanco con los atributos astrales y el par de alas. A sus pies se encuentra el dragón apocalíptico. San Miguel aparece del lado de la Virgen en ademán

de combatir la bestia con su espada mientras enarbola el lábaro de la victoria. San Juan contempla la escena desde el lado inferior izquierdo de la composición tal y como lo veremos representado de forma habitual. A pesar de que la obra de Rubens fue un incentivo para la aparición de esta tipología en Nueva España, la propuesta poblana de Villalpando difiere notablemente de la obra de Rubens.<sup>181</sup> Esta composición debió ocupar un lugar destacado en el interior de algún templo poblano, como sucede aun hoy con el lienzo anónimo del mismo tema situado a la entrada del templo de San Francisco de Querétaro [cat. 109].



Fig. 118. *Virgen del Apocalipsis*, Juan Correa, c. 1689, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

<sup>181</sup> Clara Bargellini ha dudado de la filiación formal de esta obra de Villalpando con un supuesto grabado de Rubens aunque Paula Mues sigue afirmando lo contrario reconociendo en la obra de Villalpando un ejercicio de copia con una mayor libertad que justifica las notables modificaciones. Cfr. BARGELLINI, Clara (1977): "Virgen del Apocalipsis" [ficha cat.], en GUTIERREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara, RUIZ GOMAR, Rogelio (1997): *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 224; MUES ORTS, Paula (2008): *op. cit.*, p. 284.



**Fig. 119.** *Virgen del Apocalipsis*, Cristóbal de Villalpando, c. 1685, sacristía catedral de México, óleo sobre tela.

Juan Correa tiene una obra que difiere en poco del lienzo de Villalpando, fechada de alrededor de 1689 [fig. 118]. En este caso se trata de una serie de lienzos de gran formato sobre la vida de la Virgen. María vuelve a aparecer vestida de blanco. A su lado está el arcángel Miguel cuyo gesto no es de lucha contra la bestia sino que otorga a la Virgen el par de alas. A propósito de este gesto hay que recordar que el Apocalipsis dice “se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande”, sin especificación de quien las otorga (Ap 12,14). En el tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis este gesto lo realiza en ocasiones un ángel o la mano de Dios, variaciones que serán asimiladas por el tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica. En el lienzo de Correa no se muestra a san Juan pero sí aparece la pequeña isla de Patmos. El Hijo de la *mulier* es llevado hacia

Dios Padre en una composición similar a la que podemos advertir en la anterior obra de Villalpando.

En este estado inicial del tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica ambas obras coinciden en aspectos determinantes. Representan la escena aferrándose a la narración apocalíptica que tiene lugar en Patmos el cual aparece claramente definido. Para la figuración de María se prescinde de los colores típicos de la Inmaculada<sup>182</sup> y la presencia de las alas se hace notable. En el tratamiento no hay la originalidad de Rubens y podría pasar por una imagen ilustrativa del capítulo 12 sin hacer referencia a María. Un aspecto a destacar es el protagonismo de san Miguel puesto que en los dos casos aparece al mismo nivel que la Virgen en tamaño y disposición.

Esto último permite conectar con la obra culmen de este primer estado de desarrollo del tipo iconográfico. Entre 1684 y 1688, Cristóbal de Villalpando participó en la decoración de la sacristía de la Catedral de México. De esta intervención es un lienzo de grandes dimensiones que ocupa toda una pared y que está dedicado a la Virgen apocalíptica o Triunfo de san Miguel [fig. 119]. Se trata de una obra ambiciosa por tres aspectos: por sus grandes dimensiones, por tratarse de un encargo del principal cabildo novohispano y por formar parte de un programa visual complejo que se completa con obras de su propia factura y de Juan Correa.<sup>183</sup> La composición divide el espacio en dos. En la parte inferior, que ocupa un tercio de la obra, se ha representado en el centro la lucha de san Miguel contra el dragón de siete cabezas. Le acompaña un séquito angélico. En el lado izquierdo se advierte la presencia de san Juan con el libro y el águila, aunque esta vez de pie. Esta parte pertenece al mundo terreno mientras que la parte superior se corresponde con el celestial. En el centro de todo está la imagen de la

<sup>182</sup> Recordar que esta particularidad estaba presente en algunas imágenes de la Inmaculada. El propio Juan Correa representa en otra imagen comentada con anterioridad a la Virgen vestida de alba (*Tota pulchra*, Juan Correa, último cuarto siglo XVII, Museo Municipal de Antequera, Málaga) [fig. 94]. Sobre esta obra, véase ESCALERA PÉREZ, Reyes (2004): “Inmaculada”, [ficha catálogo], en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* [cat. exp.], Málaga, pp. 202-203.

<sup>183</sup> SIGAUT, Nelly (2004): “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en GARCÍA SÁIZ, C., GUTIÉRREZ HACES, J., *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, IIE-UNAM, Fomento Cultural BANAMEX, Organización de Estados iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito de Perú, pp. 207-279.

Inmaculada representada con sus colores característicos. La rodean a un lado y otro ángeles músicos. En lo alto preside Dios Padre la escena contemplando cómo le es llevado por unos ángeles, envuelto en paños, el Hijo de la Mujer.

La Virgen Inmaculada de la sacristía de la Catedral de México es la composición que apuesta de forma más contundente por el nuevo tipo de la Virgen apocalíptica presentando todas las características de la imagen. Prescinde únicamente del par de alas. Quizás se deba al interés por representar una imagen de la Inmaculada más clásica o incluso a un deseo explícito del cabildo catedralicio. Las alas no fueron un aspecto definitorio original pero en cambio sí fueron fundamentales en los posteriores ejemplos del tipo.

La consolidación y éxito del tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica sucede ya en el siglo XVIII. Aparece un prototipo o modelo estable del mismo sobre el cual existirán variaciones. El primero de los ejemplos sería el de José de Ibarra perteneciente a una serie de la vida de la Virgen formada por un total de ocho láminas de cobre pintadas al óleo, por tanto destinado a un uso devocional particular [fig. 120].<sup>184</sup> La deuda con Rubens es más evidente que en las obras anteriores. La Virgen aparece representada como una Inmaculada alada vestida de azul y blanco. El dragón ha desaparecido y se identifica plenamente con la serpiente que es pisada por la Virgen (en la obra de Rubens aparecía tanto el dragón de siete cabezas como la serpiente del Génesis). El espacio es neutro y concentra toda la atención en la Virgen que ocupa la mayor parte del mismo. En la parte superior, Dios Padre le acerca al Hijo el cetro o vara de hierro tal y como indica el Apocalipsis (Ap 12,5). El destino de estas obras de pequeño formato era acompañar y apoyar al fiel en su oración privada. La obra de Ibarra reconocía la validez del tipo como tema mariano y, con ello, tanto su carga devocional como simbólica.

---

<sup>184</sup> Los temas de la serie son: el Nacimiento de la Virgen, la adoración de los pastores, presentación de Jesús en el templo, Resurrección de Cristo, la Ascensión, Pentecostes, La Asunción de la Virgen y la Virgen apocalíptica. En el museo de la Basílica de Guadalupe se conserva otra serie sobre lámina de cobre del mismo artista. Cfr. CUADRIELLO, Jaime (1999): *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM, pp. 109-115.





Fig. 120. *Virgen apocalíptica*, José de Ibarra, s. XVIII, Museo Nacional de Arte, México.



Fig. 121. *Virgen del Apocalipsis*, Miguel Cabrera, 1760, Museo Nacional de Arte, México.

El reconocimiento más claro fue, quizás, el elaborado por Miguel Cabrera con su *Virgen del Apocalipsis* hoy conservada en el Museo Nacional de Arte de México [fig. 121]. La traza de la obra demuestra que Cabrera tuvo presente tanto el modelo de Rubens como el anterior ejercicio de José de Ibarra. A diferencia de la obra de este último, Cabrera realizó un lienzo de grandes dimensiones destinado a formar parte, seguramente, de un altar. La inscripción de la parte inferior reza que fue encargada por José Reaño y su esposa María Olivares. Casi con total seguridad formó parte de las colecciones de la Universidad de México.<sup>185</sup> Ello no niega que pudiese haber sido encargada por el citado matrimonio para el interior de algún templo de la ciudad de México<sup>186</sup> aunque, para Rogelio Ruiz Gomar, está más cerca de haber pertenecido desde un principio a la capilla de dicha universidad.

A diferencia de Ibarra, evidencia los aspectos geográficos de Patmos como demuestra la presencia de san Juan en una esquina del lienzo. De los labios de éste salen las letras del primer versículo del capítulo en el que narra la visión de la *mulier*. La Virgen aparece en el centro como una Inmaculada a quien esta vez es Dios Padres quien le confiere el par de alas. Varios angelillos portan símbolos de su pureza como el espejo, las rosas, la palma y el lirio. A su lado tiene lugar la lucha de san Miguel contra el dragón de siete cabezas. En este sentido, Miguel Cabrera da muestra de una gran originalidad al recuperar la bestia apocalíptica de la que había prescindido Ibarra quien la había convertido directamente en la serpiente del Génesis explotando su analogía. En la obra de Rubens aparecía doblemente la serpiente del Génesis y el dragón de siete cabezas a pesar de que este último estaba claramente identificado con el primero en la iconografía

---

<sup>185</sup> Antes de 1861 el lienzo formaba parte de las colecciones de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México. Rogelio Ruiz Gomar señala que pudo haber llegado allí en 1856 cuando la Academia solicitó al claustro universitario que le cambiaran diversas obras por dos pinturas de Cabrera. José Couto en su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* —obra que terminó de redactar y corregir en 1862, tres días antes de su muerte— corrobora que dicha pintura, entonces ya en la Academia, había pertenecido a la Universidad. COUTO, José Bernardo (1947): *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 98; RUIZ GOMAR, Rogelio (2004): “La Virgen del Apocalipsis” [ficha cat.], en RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et alii, *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM, pp. 112-124.

<sup>186</sup> Abelardo Carrillo defendió que originalmente fue encargada para la capilla de algún templo del que dichos personajes serían benefactores y que la Universidad solo fue su penúltima poseedora. CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 31.

de la Inmaculada. La novedosa solución de Cabrera es mostrar a María pisando una de las cabezas del dragón sustituyendo así a la serpiente del pecado original. La idea ya estaba asentada en el imaginario novohispano. Quince años antes de la ejecución de este lienzo, un sacerdote mercedario dedicaba una pequeña obra de devoción a las *purísimas plantas de los sacratísimos pies de la Virgen* y dejaba escrito alabanzas a la Inmaculada Concepción en esta línea: “Benditas sean las Purísimas plantas de los sacratísimos pies de María Santísima nuestra Señora, las que desde el gracioso instante de su intacta Concepción rindieron la cabeza del Dragón infernal”.<sup>187</sup> Otro aspecto destacado, en comparación con el original de Rubens y la solución anterior de Ibarra, es la citada incorporación de san Juan a la escena. Con toda probabilidad esta adicción, que se encontraba ya presente en las obras de Villalpando, se debe a la confluencia con el tipo iconográfico de san Juan en Patmos y se consolidó gracias a su papel de testimonio de la mariofanía y a su protagonismo en el discurso guadalupano.

Estas dos obras definen las características generales del tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica a partir del siglo XVIII. Las variaciones del tipo tuvieron lugar gracias a la flexibilidad iconográfica del mismo en virtud de las diversas síntesis narrativas. La Inmaculada permanecerá en todas las versiones pero se irá combinando con la presencia de la totalidad o parte de los aspectos significantes de la escena como son el arcángel Miguel, el dragón de siete cabezas, san Juan en Patmos y Dios Padres en sus diversas actitudes. Esta variabilidad del tipo también vendrá marcada por la distinta naturaleza y uso de la imagen. Será en las obras de gran tamaño destinadas a los altares donde se mantendrá un mayor despliegue narrativo mientras que las obras de pequeño formato encontrarán justificado el ejercicio de síntesis. Conviene abordar el estudio de su tratamiento visual atendiendo a estos dos parámetros.

Cinco años más tarde, Miguel Cabrera vuelve a enfrentarse al mismo tema en la decoración de la escalera del Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe, en Zacatecas

---

<sup>187</sup> *Devocion a Maria Santissima nuestra Señora Alabando las Purissimas Plantas de sus Sacratissimos Pies. Dispuestas por un Religioso Sacerdote del Sacro Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced Redempcion de Captivos hijo del Convento de la Puebla que rendido la consagra reverente à la Concepcion en gracia de esta Purissima Reyna, Puebla, 1745.*

[fig. 122]. Se trata igualmente de una obra de formato considerable que ocupa uno de los lados



**Fig. 122.** *Virgen del Apocalipsis*, Miguel Cabrera, 1765, óleo sobre tela, colección Museo de Guadalupe (antiguo Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe), Zacatecas.

del cubo de la escalera compartiendo protagonismo con otro lienzo dedicado al patrocinio de la Virgen de Guadalupe sobre los franciscanos de la congregación [fig. 246]. En esta ocasión, Cabrera ha seguido el modelo de Cristóbal de Villalpando para la sacristía de la Catedral de México [fig. 119].<sup>188</sup> El esquema compositivo es el mismo

<sup>188</sup> De nuevo la sombra de Rubens circula sobre el origen compositivo de estas obras. Paula Mues afirma que los ejemplos de Virgen apocalíptica sin alas de Villalpando y Cabrera dependen formalmente de un mismo grabado de Rubens. Me declino por afirmar que Villalpando ejecutó una obra original en la sacristía de la Catedral de México, cuya composición pudo estar o no inspirada en la existencia de un grabado de Rubens sobre su pintura en Freising, actuando con gran libertad. La similitud con la obra de Miguel Cabrera no se debería al apego con el supuesto grabado del flamenco sino a que el pintor oaxaqueño tomó notas de la composición de Villalpando para su pintura en la escalera del colegio franciscano. Cfr. MUES ORTS (2008): *op. cit.*, pp. 301.

excepto en algunos detalles como ahora que san Juan aparezca sentado, el número de ángeles músicos o la disposición que debe tomar Dios Padre en la parte superior debido a la presencia de una ventana. Para la imagen de la Virgen, Cabrera vuelve a prescindir de la serpiente enroscada a los pies cuya ausencia está compensada de nuevo con la aparición de la bestia apocalíptica, siendo fiel al modelo de Villalpando. Este apego hace que prescinda igualmente de su representación alada mostrando una imagen más clásica de la Inmaculada. Posiblemente el deseo explícito del comitente o el reconocimiento de la maestría de Villalpando han sido el motivo por el cual Cabrera ha seguido con carácter mimético la solución de la sacristía de la catedral mexicana.



Fig. 123. *Virgen Apocalíptica*, Miguel Vallejo, s. XVIII, Museo Regional de Querétaro.

Miguel Vallejo también hizo como Villalpando y Cabrera y prescindió del par de alas de la visión apocalíptica en una pintura de altar hoy en el Museo Regional de Querétaro [fig. 123]. Vestida de azul y blanco, la Virgen esta posada sobre la media luna. San Miguel lucha contra el dragón de siete cabezas que Vallejo trata con gran originalidad rescatando del bestiario diversos seres monstruosos que cabe identificar con los pecados de la carne.



Fig. 124. *Virgen Apocalíptica*, s. XVIII, altar mayor del templo de los Siete Príncipes, Oaxaca.

El éxito del tipo de la Virgen apocalíptica como fórmula con la que exaltar la Inmaculada Concepción de María llevó a su representación en altares y espacios significativos en templos parroquiales y congregaciones religiosas. En uno de los lunetos del coro en el templo del convento de San Francisco en Puebla, que Luis de Ayala terminó en 1781, se representó a la Virgen apocalíptica siendo contemplada por Duns Scoto y la mística concepcionista María de Ágreda [cat. 110]. Ignacio Berben también pintó a la Virgen apocalíptica en la sacristía del santuario mariano de San Juan de los Lagos [cat. 111]. La única manifestación escultórica conservada de la Virgen apocalíptica pertenece al templo de los Siete Príncipes de Oaxaca, construido entre 1755-1764 como convento para las monjas capuchinas cacicas indias [fig. 124].<sup>189</sup> Se trata de una escultura neoclásica de la Virgen con el par de alas y cargando al Hijo cuya imagen está en relación con la devoción a los siete Príncipes.<sup>190</sup> En menor tamaño también se realizaron lienzos que se integrarían en los programas visuales de los

<sup>189</sup> Castañeda Guzmán, Luis, *Templo de los Príncipes y monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles*, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, México, 1997.

<sup>190</sup> Los siete Príncipes están representados en diversas esculturas que se encuentran dispuestas alrededor de la imagen de la Virgen Apocalíptica. Véase el apartado de la presente tesis titulado “Los Siete Príncipes, protectores de la monarquía y de la Inmaculada Concepción”. Cfr. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 1, pp. 117-133.

retablos y que se conservan muchos de ellos desubicados de su emplazamiento original. De estas obras no se ocuparon únicamente los principales pinceles novohispanos, también se conservan otras de menor factura pero con el mismo significado, como el lienzo conservado hoy en Santa Rosa Viterbo de Querétaro [cat. 103].



Fig. 125. *La Virgen del Apocalipsis*, Andrés López, siglo XVIII, templo de la Enseñanza, México.

Uno de los últimos ejemplos a comentar es el lienzo de Andrés López en la iglesia del convento de Nuestra Señora del Pilar, conocida comúnmente como la Enseñanza [fig. 125]. María Ignacia de Azlor y Echeverz fundó en la segunda mitad del siglo XVIII dicho convento bajo la orden de la Compañía de María y lo dedicó a la enseñanza de niñas.<sup>191</sup> El templo está dedicado a la Virgen del Pilar de cuya imagen se

<sup>191</sup> Nació en Nueva España el 9 de octubre de 1715, en la hacienda de San Francisco de Patos propiedad del Mayorazgo de la Casa de Echeverz. Hija de José de Azlor Virto de Vera, hijo segundo del Conde de Guara, y de Ignacia Xaviera Echeverz y Valdés, Marquesa de San Miguel de Aguayo y San Olaya. Su padre había llegado a la Nueva España a trabajar en la pacificación de la Provincia de los Texas. Muertos sus padres, entró al convento de la Concepción de México. La voluntad de sus padres era que ésta se fuese a un convento en España. Su madre ya le había manifestado a ella y a su hermana que “si yo no os tuviera a vosotras, empleara todo mi caudal en una fundación de monjas marianas” (p.19) en referencia a la orden de la Compañía de María. Así decidió ir a España, profesar en dicha orden y regresar para, con la parte que le correspondía de su herencia, erigir un colegio de dicha religión cuyas obras se iniciaron el año de 1753, a espaldas de la catedral metropolitana. En su estancia en la

venera una copia en el altar mayor. A un lado y otro de éste se disponen dos lienzos con los temas de la Asunción y la Virgen apocalíptica. En este último, Patmos aparece claramente referenciada con la presencia del evangelista san Juan quien toma nota de la visión que tiene lugar en la parte superior. De nuevo María Inmaculada va a aparecer como la *mulier* que entrega al Hijo a Dios Padre mientras le son otorgadas el par de alas por un ángel. Con su pie aplasta la serpiente del pecado original. Dios Padre espera en lo alto ostentando en su brazo derecho el cetro de hierro. En la parte izquierda del lienzo san Miguel se enzarza en la lucha contra el dragón de siete cabezas. La maleabilidad narrativa con la que hemos visto que se distribuyen los diversos momentos del episodio fue posible gracias al desarrollo del anterior tipo iconográfico de la Mujer del Apocalipsis.




---

península visitó la basílica de la Virgen del Pilar de Zaragoza a quien finalmente le encomendaría el convento. *Relación histórica de la fundación de este convento de Nuestra Señora del Pilar, Compañía de María llamada vulgarmente la Enseñanza, en esta ciudad de México, y compendio de la Vida y virtudes de N.M.R.M. María Ignacia Azlor y Echeverz su fundadora y patrona. Dedicada á la serenísima Reyna de los Angeles María Santísima del Pilar,* imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, México, 1793.



**Fig. 126.** *Virgen apocalíptica*, José de Ibarra, primera mitad siglo XVIII, Pinacoteca de la Casa Profesa, México.

Además de representar la escena de modo completo se exploraron otras opciones, en atención a la citada flexibilidad iconográfica, que ahondaban en un mayor carácter devocional de la imagen de la Virgen apocalíptica. Un buen ejemplo es el lienzo de José de Ibarra de la Casa Profesa, en la ciudad de México [fig. 126]. Ibarra se centra únicamente en la Virgen con su tipología habitual de Inmaculada, con un ángel que le coloca las alas y el Padre Eterno en la parte superior. Angelillos portan diversos atributos marianos. El tamaño de la obra hace pensar que se trata de una imagen de altar pero su comulación se aparta de las soluciones vistas con anterioridad encontrándose más cercana a el resto de imágenes de devoción. El “desnudo” iconográfico al que será sometida en ocasiones la iconografía de la Virgen apocalíptica se debe al aumento del carácter conceptual de la imagen que la aparta de la naturaleza narrativa de la escena.



**Fig. 127.** *Virgen apocalíptica*, s. XVIII, óleo sobre tela, Colección del Museo de Guadalupe, Zacatecas.

La presencia de esta Virgen alada no solo se dio en espacios sagrados destacados sino que el éxito de este tipo de Inmaculada invadió la devoción popular

durante el siglo XVIII. A ello contribuyó tanto la presencia de grabados anónimos sobre el tema como la transmisión de algunas de las composiciones de los maestros anteriores. El modelo que triunfó de forma más amplia fue el de José de Ibarra conservado en el MUNAL, [fig. 120]. Como ya se había presentado, el primero en seguirlo en algunos detalles fue Cabrera. De forma más exacta se conservan algunas obras de autores desconocidos [cat. 101]. Incluso Andrés López hizo lo propio siguiendo en determinados aspectos a Cabrera [cat. 93]. En una de esas réplicas que siguen el modelo de Ibarra y que se conserva en las colecciones del Museo de Guadalupe de Zacatecas se acompaña a la escena con unos poemas [fig. 127]. La exaltación de la imagen como *copia* del original, en este caso la Inmaculada Concepción, es motivo de atención de uno de ellos que dice:

“Si esta copia imaginada,  
si esta inanimada hechura  
es asombro de hermosura  
por un pincel delineada:  
Si está tan bella pintada;  
Si es un prodigio el traslado,  
Si es su rostro el mismo agrado:  
Válgame Dios! Que será  
La diferencia que va  
De lo vivo a lo pintado.”

La fama del tema de la Virgen apocalíptica repercutió en la realización de estampas que debieron circular con facilidad. El devoto, acostumbrado a un ejercicio de observación y meditación de los episodios narrativos de la Biblia, podía identificar en la composición de la *Virgen alada* un símbolo del triunfo de María sobre el pecado original al cual incluso se le podía suponer una función taumatúrgica. Uno de estos grabados de mediados del siglo XVIII muestra a la Virgen quebrando una de las siete cabezas del dragón apocalíptico, acompañada del Padre Eterno en lo alto y de san Juan escribiendo el Apocalipsis en Patmos [fig. 128]. Este esquema compositivo se siguió fielmente en un número elevado de obras de pequeño formato como la conservada en el Museo Regional de Jalisco [fig. 129] [cf. cat 97].

Los grabados se convirtieron en una de las principales fuentes para la difusión de la tipología en el Nuevo Mundo. Este hecho no es exclusivo de los virreinos americanos sino que fue una costumbre imperante para los siglos que tratamos. En el arte novohispano existe un gran apego formal a los grabados. Gran número de obras reproducen fielmente, casi calcan, los grabados de forma que esquema compositivo y tipo iconográfico van unidos muy



**Fig. 128.** *Virgen apocalíptica*, c. 1750, impreso en papel de grabado en metal, Archivo Histórico de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, México.



**Fig. 129.** *Virgen apocalíptica*, s. XVIII, Museo Regional de Jalisco, Guadalajara.



**Fig. 130.** *Virgen del Apocalipsis*, s. XVIII, Museo Andrés Balaistrán, México.

estrechamente. Podemos entender esto desde diferentes perspectivas. Por un lado, es cierto que se puede entender como una falta de originalidad de los artistas por desempeñar una labor creativa e inventiva. Pocas veces nos encontramos ante personas con un genio artístico como el de Miguel Cabrera o José de Ibarra. Eso sí, resultaría injusto acusar únicamente a una falta endémica de destreza de los artistas novohispanos puesto que esto mismo podríamos transplantarlo a la península donde, si dejamos de lado a los grandes maestros, nos damos cuenta que existió también esa misma costumbre. Los grabados cumplieron una función significativa en la difusión de las distintas tipologías iconográficas no sólo porque facilitaba su difusión sino porque permitían también ejercer un mayor control sobre el decoro de las imágenes. De tal forma que en la repetición constante de las mismas soluciones formales podemos ver un reflejo del interés por un mayor control de lo realizado. Por otra parte, este habitual proceder debe tener mucho que ver con el deseo específico de los propios comitentes por reproducir cierto esquema que contaba con la aceptación general.

Por unos motivos o por otros, no se puede dejar de señalar cómo las obras de devoción fueron repitiendo modelos con aquel apego formal ya señalado, presentando una escasa originalidad compositiva y de tipologías iconográficas. Pero más allá de ver en ello una pobreza artística o un simple hecho de gusto estético, debemos entenderlo tanto desde la perspectiva artística del arte virreinal como de la propia teoría de la imagen.

Esta imagen de la Inmaculada alada se multiplicó por todo el virreinato introduciéndose en los rincones diarios de sus habitantes. Un ejemplo notable es su uso en los escudos de monjas concepcionistas. En ellos era preceptiva la representación de la imagen de la Inmaculada. En la práctica se convertía en un objeto de uso diario en el que además de la Virgen aparecían otros tantos santos a quien la profesa veneraba.<sup>192</sup> En un número elevado de estos escudos la imagen de María respondía al tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica [fig. 130] [cfr. cat. 104, 107 y 108].

---

<sup>192</sup> Cfr. ARMELLA DE ASPE, Virginia, TOVAR DE TERESA, Guillermo (1993): *Escudos de monjas novohispanas*, México, Grupo GUSTA.

Esta imagen de la Virgen Inmaculada alada no fue exclusiva del virreinato novohispano. En Perú también existieron algunos casos puntuales. En comparación con Nueva España estas imágenes se producen casi exclusivamente en contextos donde se generan discusiones teológicas y formando parte de programas visuales complejos y no tanto con un uso devocional. Este estudio comparativo demuestra que para el caso novohispano debió existir un discurso paralelo a la promoción del tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica que contribuyó a su popularización. La única excepción de una promoción mayor del tipo fuera de las fronteras del virreinato mexicano tuvo lugar en la Real Audiencia de Quito donde se instauró a principios del siglo XVIII el culto a una imagen de la Virgen apocalíptica del convento franciscano de la capital. Dicho convento había encargado al artista local Bernardo Legarda la realización de una imagen escultórica de la Inmaculada que éste entregó el 7 de agosto de 1734, víspera de la celebración de la festividad de la Inmaculada.<sup>193</sup> La Virgen aparece con el par de alas, posada sobre la luna y pisando con el pie izquierdo a la serpiente. Un antecedente quiteño de inmaculada alada es un lienzo de Miguel de Santiago (segunda mitad s. XVII, Museo del Banco Central del Ecuador). Lo peculiar en la escultura de Legarda es que inclina su cuerpo pero no para huir con la ayuda del par de alas, sino para dominar a la serpiente apocalíptica por medio de una cadena que sale de su mano derecha. La cadena, como atributo clave en la creación de este nuevo tipo, ha sido tomada del ángel que ató al demonio durante mil años (Ap 20,1-2). No se trata de un préstamo formal sino que, en esta imagen, la Virgen se apodera de la iconografía beligerante que había tomado el arcángel Miguel en la tradición visual.<sup>194</sup> La formulación de Legarda supone un cambio significativo en el tipo de la Virgen apocalíptica, de un papel pasivo a otro activo. Su aguerrida actitud respecto a su perseguidor la pone en relación con las imágenes de la Inmaculada combatiente. Esta imagen se popularizó dentro del

---

<sup>193</sup> PACHECO BUSTILLOS, Adriana (2001): "La Virgen apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: Aproximación a un estudio iconográfico", en *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano* [celebrado en Sevilla del 8 al 12 de octubre de 2001], Universidad Pablo de Olavide, p. 599.

<sup>194</sup> En el citado pasaje del Apocalipsis no se menciona el nombre del ángel pero, precisamente por analogía con el capítulo 12 en el que es el arcángel Miguel quien lucha contra el dragón de siete cabezas en la visualidad artística se había codificado el tipo de san Miguel encadenando al demonio. En el arte novohispano se cultivó dicha imagen que se comenta con posterioridad por poner en relación a la Inmaculada (alada) y el dogma eucarístico.

ambiente franciscano, para convertirse en una de las principales devociones marianas del



**Fig. 131.** *Virgen de Quito*, Bernardo Legarda, 1734, madera policromada, Museo fray Pedro Gocial, Quito, Ecuador.



**Fig. 132.** *Virgen apocalíptica*, anónimo cuzqueño, s. XVIII, templo de San Francisco, Popayán, Colombia.

siglo XVIII en la antigua Audiencia de Quito. Los talleres de escultura quiteña, cuya obra fue muy apreciada durante el citado siglo, produjeron un elevado número de réplicas de esta Virgen alada que terminaron en iglesias, conventos y capillas particulares [fig. 131].

Una de estas Vírgenes de Quito —nombre con el que es habitualmente conocida— terminó en Popayán donde protagonizó un episodio curioso de reformulación iconográfica. Los franciscano de esta ciudad emprendieron en el siglo XVIII la construcción de un nuevo templo en el que destacaba, de entre toda su

arquitectura, el altar mayor con un camarín circular donde se ubicó originalmente una réplica de la Virgen de Legarda [fig. 132].<sup>195</sup> Tras su adquisición, esta imagen fue alterada, lo que permitía un mayor acomodo y protagonismo en el espacio del camarín.<sup>196</sup> La imagen se situó sobre un lirio que al mismo tiempo se apoya sobre el orbe, todo ello de plata. Probablemente las alas también se cambiaron y la cadena original fue sustituida por una lanza y el cuerpo de la Virgen fue revestido de estrellas. Para entender estos cambios hay que tener en cuenta que en Popayán habían alcanzado fama y riqueza sus talleres de orfebrería. Un cambio que permite una variante del tipo original haciendo uso de un atributo, la lanza, que había sido difundido en tipologías franciscanas de la Inmaculada [fig. 206].

Además de su valor como figura apologética del misterio de la Concepción Inmaculada de la Virgen, en la promoción del tipo de la Inmaculada alada tuvo mucho que ver el movimiento intelectual de carácter criollista que dio inicio en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII y que tiene como punto clave el guadalupanismo. Éste había asentado sus soflamas, desde Miguel Sánchez, en una exégesis apocalíptica del culto a la Virgen del Tepeyac. La idea la presentó unos años antes, en 1640, en un sermón dedicado a san Felipe de Jesús, el primer criollo novohispano en subir a los altares en 1627. En éste comparaba a México con la Mujer del Apocalipsis.<sup>197</sup> En concreto las palabras de Sánchez eran las siguientes:

“Eres tú, México, Patria mía, una mujer portento, que vio Juan en términos del cielo con lucimientos suyos y preñada de un hijo; en mucho te pareces: alas tuvo de águila; el dragón que te sigue se vale de las aguas y si estando en el cielo con un hijo pretende allí tragarte ¿qué pasarán tus hijos en la tierra?”

Con este discurso dejaba entrever el fundamento principal de su obra sobre la Virgen de Guadalupe, publicada ocho años más tarde, donde comparaba las apariciones

<sup>195</sup> CAICEDO, Aurelio (1972): *Popayán*, Bogotá, Banco Cafetero, nota. 159.

<sup>196</sup> Actualmente, por motivos de seguridad, las principales imágenes religiosas de toda la ciudad de Popayán se encuentran expuestas en el Museo de Arte Sacro de la Ciudad. Popayán perteneció a la Real Audiencia de Quito durante el virreinato y en la actualidad es territorio colombiano.

<sup>197</sup> DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 49-50.

del Tepeyac con la visión de san Juan en Patmos.<sup>198</sup> Esto será más evidente cuando veamos los ejemplos de este tipo en su versión guadalupana. Éste hecho está relacionado con el motivo de la generación del tipo de la Virgen apocalíptica. En la base de todo ello, se encuentra el reconocimiento de la Mujer del Apocalipsis como símbolo eclesiológico. No en vano la proyección de la Inmaculada apocalíptica incide en Patmos como espacio geográfico significante. El discurso de la Iglesia en lucha contra la herejía y la idolatría toma cuerpo en el virreinato novohispano de forma especial donde la visión de la Iglesia indiana como una Iglesia combativa en su práctica misional convertían a Patmos en un reflejo de su realidad histórica. De la misma forma será lógico que la materialización de una nueva cristiandad y los deseos de los distintos poderes virreinales y apostólicos vean también a México como un territorio elegido, como la Jerusalén Santa prometida a los justos.

#### LA ESPOSA EN APARIENCIA DE CIUDAD. MARÍA COMO LA JERUSALÉN CELESTE

Al catálogo hispánico de nuevas formulaciones icónicas de la Inmaculada Concepción se suma una más: la Inmaculada como la Jerusalén celeste. El sustento de esta imagen se encuentra en una nueva analogía por la que este reconocido símbolo de la Iglesia se convierte en imagen de María. El origen de esta comparación en el mundo hispánico se encuentra en la obra de sor María de Ágreda que en su *Mística Ciudad de Dios* escribe una vida de la Virgen basándose en la descripción de la Esposa en apariencia de ciudad del capítulo 21 del Apocalipsis. Como en el estudio anterior, fue importante la confluencia de dos aspectos destacados como son la devoción popular y el uso de la imagen religiosa en apoyo de discursos apologéticos.

Hay dos conceptos que con frecuencia se confunden. Son los términos de “Ciudad de Dios” y la “nueva Jerusalén”. La primera es la Iglesia terrena, referida por

---

<sup>198</sup> SÁNCHEZ, Miguel, (1981): *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición, [1648].



san Pablo y san Agustín. La segunda es la descrita en el Apocalipsis como una ciudad nueva que no tiene equivalente terreno, plenitud de la *Civitas dei*. Lo cierto es que a ambas se las puede denominar “Jerusalén celeste”.<sup>199</sup> El origen de todo ello es la ciudad santa de Jerusalén que se convirtió en el tipo bíblico de la Jerusalén celeste. El cristianismo sigue la tradición judía que ya en el Antiguo Testamento reconoció un carácter simbólico a la ciudad histórica de Jerusalén. Con la experiencia del exilio se convirtió en imagen de la patria perdida, como una esposa que va a ser rescatada por su esposo: “Porque tu esposo es tu Hacedor, Yahveh de los ejércitos es su nombre; y tu Redentor, el Santo de Israel, Dios de toda la tierra será llamado” (Is 54,5). La Jerusalén veterotestamentaria es aún una ciudad terrena pero el judaísmo concibió también una ciudad celeste que había de descender del cielo al final de los tiempos como promesa de salvación mesiánica. Sobre estos aspectos se fundamenta la idea cristiana de la Jerusalén celeste.



**Fig. 133.** *El ángel muestra a san Juan la Jerusalén celeste*, Martín de Vos, s. XVI, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, México.

<sup>199</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009): “La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio”, en MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada, ZURIAGA, Vicent (eds.), *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*, Universitat Jaume I / Biblioteca Valenciana, Castellón, pp. 19-44.

San Pablo fue el primero en referirse a la comunidad cristiana como Jerusalén celeste (Ga 4,22-31). San Agustín en su *Civitate Dei* plantea en términos parecidos a san Pablo la idea de una Ciudad de Dios formada por la Jerusalén peregrinante en la tierra y la triunfante en el cielo. Ambas deben ser entendidas como la Iglesia de Cristo que tendrá su plenitud al final de los tiempos, convertida en la Jerusalén celeste del Apocalipsis. Conviene diferenciar así la Jerusalén mesiánica, o Ciudad de Dios, que es la Iglesia, con la nueva Jerusalén anunciada en el Apocalipsis y plenitud de la anterior. A todas ellas se las puede denominar Jerusalén celeste. Este planteamiento es indispensable para poder entender la tradición visual de este símbolo.<sup>200</sup>

El Apocalipsis refleja la actividad de la Iglesia en constante ataque y lucha como una realidad dilatada en el tiempo en la que se da seguridad a la comunidad con la promesa de una victoria final. El símbolo de ese triunfo es la nueva Jerusalén descrita en el capítulo 21. En esta ocasión se vuelve a adoptar la tradición hebraica que en tiempos de cautiverio depositaba su confianza en la promesa de una nueva tierra libre de los injusto en la que solamente iba a tener entrada el pueblo de Dios, como la que anuncia Isaías.<sup>201</sup> La visión de la Jerusalén celeste por san Juan ocurre justo después de la derrota final del demonio y sus seguidores.

El capítulo empieza con el anuncio de una nueva visión, la de la ciudad santa que desciende del Cielo “dispuesta como una esposa ataviada para el marido” (Ap 21,2). En términos muy parecidos se había expresado Isaías al describir el modo en el que, terminado el tiempo de las tribulaciones, había de disfrutar el Pueblo de Israel de la merecida gloria de su Dios como premio de su fidelidad.<sup>202</sup> Su tipo en el Antiguo Testamento se encuentra en la visión del profeta Ezequiel (Ez 48,30-35). En el Apocalipsis de Juan se presenta como una tierra que será toda ella “tabernáculo de Dios” en el que éste morará con los hombres. A partir del versículo noveno empieza la

<sup>200</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009): *op. cit.*, p. 25-26.

<sup>201</sup> “Despierta, despierta! ¡Revístete de tu fortaleza, Sión! ¡Vístete tus ropas de gala, Jerusalén, Ciudad Santa! Porque no volverán a entrar en ti incircuncisos ni impuros” (Is 52,9).

<sup>202</sup> «Con gozo me gozaré en Yahveh, exulta mi alma en mi Dios, porque me ha revestido de ropas de salvación, en manto de justicia me ha envuelto como el esposo se pone una diadema, como la novia se adorna con aderezos” (Isaías 61,10)

descripción de la ciudad. Se dice que Juan fue llevado por un ángel a lo alto de un monte donde le enseñó la Jerusalén celeste. Habla de que era una ciudad reluciente. Rodeada por un muro con un total de doce puerta, tres por cada uno de los puntos cardinales, y guardadas por doce ángeles. La ciudad estaba asentada sobre doce piedras preciosas con el nombre de los doce apóstoles del Cordero.

El modelo en el que se ha materializado de forma destacada la imagen de la Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia fue el propio templo cristiano. Es en la arquitectura y en los objetos litúrgicos en torno a ésta donde el espacio y la visualidad toman como referencia la imagen apocalíptica de la ciudad que desciende del Cielo. En cambio, un aspecto diferente son las representaciones narrativas en las que aparece la Jerusalén celeste. Centrados en esta última vertiente, la visualidad artística había codificado esta imagen dentro del lugar correspondiente de la narración. De acuerdo con esta descripción y con más detalles que se cuentan en el mismo capítulo, fue habitual representar la ciudad con forma cuadrada, toda de oro puro, cuyos cimientos eran doce piedras preciosas y sus puertas doce perlas (Ap 21,9-27). Las representaciones en el ámbito hispánico se debían con exclusividad a ilustraciones de la Biblia. Sucede lo mismo desde un principio en Nueva España donde se adopta la tradición peninsular,<sup>203</sup> aunque sucederá con este tipo lo mismo que con el de san Juan en Patmos con la *mulier*. Se trata de ejemplos como el sotocoro del templo franciscano de Tecamachalco, o el muy curioso caso de Martín de Vos, el cual representó la escena de san Juan en Patmos con la visión de la Jerusalén celeste [fig. 133]. El primero forma parte de un programa visual narrativo en el que se disponen las diversas escenas del Apocalipsis [fig. 28], mientras que el lienzo de Martín de Vos debió estar integrado en un altar.

A falta de un modelo gráfico o descripción, la Ciudad de Dios tomó en ocasiones la apariencia de la nueva Jerusalén descrita en el Apocalipsis. Lo cierto es que ambas terminan desembocando y confundándose plenamente como la Jerusalén

---

<sup>203</sup> Para Nueva España véase RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998): "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XX, nº 72, pp. 5-37.

celeste. En Nueva España existe una obra de Basilio de Salazar, fechada en 1637, que sirve para ilustrar la confluencia de la Ciudad de Dios y la esposa en apariencia de ciudad del Apocalipsis con la Jerusalén celeste [fig. 134]. Perteneció al convento franciscano de Santiago de Querétaro. Se trata de una composición de exaltación de la Orden y de la Virgen María. En la base del cuadro está representada una ciudad amurallada que responde a la descripción de la nueva Jerusalén. Cada una de las puertas y torreones de la ciudad está salvaguardada por un personaje franciscano. Se puede reconocer a san Buenaventura en la puerta principal, representado con alas, libro y pluma en mano. Los muros de la ciudad lo colman doctores, personalidades eclesiásticas y monjas de la citada Orden. El centro está presidido por una imagen de la Virgen María apoyada en el tronco de un árbol, del que salen racimos de uva y rosas, en cuyos pies se encuentra san Francisco de Asís. María aparece con corona imperial y los atributos astrales de la *mulier*. Diversos emblemas marianos se distribuyen por las ramas como la puerta del Cielo, el espejo sin mancha, el lirio o la escalera de Jacob. Otros tantos, como la torre de David, están esparcidos por el paisaje.



Fig. 134. Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción, Basilio de Salazar, 1637, Museo Regional

de Querétaro, México.

El programa visual queda completo gracias a varias inscripciones latinas tomadas de unos versículos del Eclesiástico, de la versión que podemos seguir en la Vulgata, y que apoyan la lectura mariológica y mesiánica de las flores y la vid: “*ego quasi vitis fructificavi suavitatem odoris et flores mei fructus honoris et honestatis*” (Como la vid he hecho germinar la gracia y mis flores son frutos de gloria y riqueza) (Si 24,23). La inscripción que aparece a las rodillas de san Francisco pertenece al mismo capítulo del Eclesiástico y reconoce a los franciscanos como moradores de la Jerusalén celeste y como principales defensores de la doctrina de la Inmaculada: “*in populo honorificato et in parte Dei*” (He arraigado en un pueblo glorioso, en la porción del Señor, en su Heredad) (Si 24,16).<sup>204</sup>

El lienzo de Basilio de Salazar encarna la Ciudad de Dios, en un sentido agustiniano, o la Jerusalén celeste paulina, para cuya apariencia ha tomado la descripción de la nueva Jerusalén. Su configuración visual se parece en mucho a la *Tota pulchra* de la que podemos reconocer los distintos atributos de las letanías. Uno de ellos era precisamente la figura veterotestamentaria de la *Civita Dei* (Sal 86,3) vista en casos anteriores como los de Huejotzingo y la Benedicta de Actopan [fig. 77 y 78]. Aquí aparece amplificada, tomando todo el protagonismo de entre el resto de tipos marianos. Casi con total seguridad debió inspirarse en un grabado europeo. Su composición recuerda al grabado que acompañó la obra *Monumenta antiqua Inmaculatae Conceptionis*<sup>205</sup> del franciscano Pedro de Alva y Astorga, aunque su ejecución sea posterior, en el que también se cita la misma frase del Eclesiástico [véase, fig 201]. La contribución de este lienzo queretano a la defensa franciscana de la doctrina concepcionista merecerá una mayor reflexión en su momento.<sup>206</sup>

<sup>204</sup> Para su interpretación conviene tener en cuenta el versículo completo del Eclesiástico así como el que le precede: “*et sic in Sion firmata sum et in civitate sanctificata similiter requievi et in Hierusalem potestas mea et radicavi in populo honorificato et in parte Dei mei hereditas illius et in plenitudine sanctorum detentio mea*” (en la ciudad amada me ha hecho él reposar, y en Jerusalén se halla mi poder. He arraigado en un pueblo glorioso, en la porción del Señor, en su heredad.) (Si 24,15-16).

<sup>205</sup> ALVA Y ASTORGA, Pedro de (1664): *Monumenta antiqua Inmaculatae Conceptionis Sacratissimae Virginis Mariae ex novem auctoribus antiquis*, Lovaina.

<sup>206</sup> Ver capítulo “La propaganda franciscana. El huerto inmaculista de los hijos de san Francisco”.

En el convento de san Francisco de Puebla de los Ángeles, existió un mural con el mismo tema pero que no ha llegado hasta nosotros. Sabemos de su existencia gracias a la publicación del sermón predicado por fray José de Torres Pezellín el día de la fiesta de la dedicación de la obra.<sup>207</sup> El mural se situó en el muro de la puerta de entrada de la portería del convento franciscano. Al parecer repetía una composición similar en la que estaba figurada la ciudad en forma cuadrada, en comparación con la nueva Jerusalén del Apocalipsis, y en cada una de las doce puertas los doce apóstoles acompañados por doce santos franciscanos, en equivalencias que va mostrando el orador.<sup>208</sup> Cada uno de estos grupos de doce se corresponde con las doce piedras preciosas que se citan en el texto de san Juan. El predicador reconoce que la celestial Jerusalén que vio san Juan, “que es el Reino que en el Evangelio se promete al pequeño rebaño”<sup>209</sup> es figura de la Jerusalén triunfante y militante que se ha trasladado en el mural del templo franciscano.<sup>210</sup>

La idea de María como la Esposa en apariencia de Ciudad o nueva Jerusalén, se concretó definitivamente como tema de exaltación de la Inmaculada Concepción de María con la citada obra de sor María de Ágreda. *La Mística Ciudad de Dios* se publicó por primera vez en Madrid en 1670 de manera póstuma.<sup>211</sup> En el libro se relatan las distintas revelaciones que la Virgen había hecho a María Coronel, abadesa del convento

<sup>207</sup> TORRES PEZELLIN, José de (1682): *Ierusalem Triumphante y militante, trasladada en la Portería de N. P. S. Francisco de la Ciudad de los Ángeles. Descubrela en el día de su colocacion (que fue a diez y nueve de Abril de el año de 1682) el P. Fray Joseph de Torres Pezellin, Maestro de Estudiantes de Sagrada Theologia, en el Convento de Nuestro Padre San Francisco de dicha Ciudad de los Angeles. Dala a la estampa el P. Predicador Fray Diego Gomez, cuya diligencia se hizo al adorno de dicha Prteria, y dedicada al Señor Capitan D. Joseph de la Gandara y Mora, Puebla, Imp. viuda de Juan de Borja y Gandia. Cfr. RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998): “Palabra e imagen. Un mural franciscano desaparecido en la Puebla del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 73, pp. 209-213.*

<sup>208</sup> Los santos franciscanos son: Francisco de Asís, Luis obispo, Antonio de Padua, Buenaventura, Bernardino, los mártires de Marruecos, san Luis Rey, Pedro Alcántara, las tres órdenes, Juan Capsitrán, Diego de Alcalá y san Pascual Bailón.

<sup>209</sup> TORRES PEZELLIN, José de (1682): *op. cit.*, f. 2r.

<sup>210</sup> “Todo lo qual hallo ser expressa figura de la colocación de esta Portería, sin que apenas haya circunstancia en la Jerusalén Triumphante y en la Militante Iglesia, que no se vea trasladada al breve espacio desta portería”. TORRES PEZELLIN, José de (1682): *op. cit.*, f. 2v.

<sup>211</sup> El título completo es *Mística Ciudad de Dios, Milagro de su omnipotencia y Abismo de la gracia. Historia divina y Vida de la Virgen Madre de Dios, Reina y Señora nuestra, María Santísima, Restauradora de la culpa de Eva y Medianera de la gracia. Dictada y manifestada en estos últimos siglos por la misma Señora a su esclava Sor María de Jesús, Abadesa indigna de este convento de la Inmaculada Concepción de la villa de Ágreda. Para nueva luz del mundo, alegría de la Iglesia católica y confianza de los mortales.*

concepcionista de Ágreda. Se divide en tres partes que comprenden desde la predestinación de María hasta la encarnación del Verbo, desde la encarnación hasta la ascensión de Cristo y, por último, desde la ascensión hasta la coronación de María en los Cielos. No es un tratado de teología ni de doctrina espiritual, a pesar de que se tiene a su autora como una de las principales teólogas franciscanas. En él pretende demostrar el modo particular en el que Dios ha obrado en la Virgen y su papel en la historia de la salvación. Sor María de Ágreda concibe la vida de la Virgen tal y como manifiesta en el título, como “mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia”. A lo largo de la obra tratará de demostrar que María es la nueva Jerusalén<sup>212</sup> donde Dios habita y que éste obró de modo excepcional en ella como muestra de su omnipotencia, en lo que puede entreverse una lectura en clave inmaculista que encierra igualmente un mensaje escatológico que le es revelado. Por tanto, se trata de una narración de la vida de la Virgen con un claro contenido salvífico y espiritual y marcada por un carisma profético.<sup>213</sup> La gran difusión de la *Mística Ciudad de Dios*, a la que tendremos que volver a remitir inevitablemente en el próximo capítulo, se debió a su capacidad de implicación en la intimidad de la devociones populares.

El salto de la exégesis de sor María de Ágreda a la visualidad artística se produjo en el grabado que acompañaba la portada de su obra en la edición madrileña [fig. 135]. Realizado por Pedro Villafranca, el grabado es una plena proclamación en defensa de la Inmaculada Concepción de María. En lo alto aparece la Jerusalén celeste de acuerdo con la descripción del Apocalipsis. Sobre ella se encuentra la Inmaculada Concepción. A un lado y otro dos angelillos cargan con telas en las que va inscrito el inicio del título, “Mística Ciudad de Dios” y “Milagro de su omnipotencia”. Su aparición salvaguardando la figura de la Ciudad y de la Virgen no es casual puesto que reconoce la identificación entre ambas. En el centro de la composición aparece san Juan de acuerdo

<sup>212</sup> Sor María de Ágreda identifica a la Virgen con la Jerusalén celeste y, con ello, con la imagen de la Iglesia: “Pero señaladamente miró de hito a la Jerusalén suprema María santísima, donde están cifradas y recopiladas todas las gracias, dones, maravillas y excelencias de las Iglesias militante y triunfante”. ÁGREDA, María de Jesús de (1992) [1670]: *Mística Ciudad de Dios, Milagro de su omnipotencia y Abismo de la gracia*, Madrid, (ed. Celestino Solaguren), Fareso. p. 113.

<sup>213</sup> SOLAGUREN, Celestino (1992): “Introducción”, en ÁGREDA, María de Jesús de (1992) [1670], *Mística Ciudad de Dios*, México, pp. XLI-XLII.

con el tipo que tenemos reconocido, con el águila que lo identifica y pluma en mano. Con la mirada hacia arriba escribe las primeras líneas del capítulo 21 de su Apocalipsis.<sup>214</sup> En la parte inferior se hallan representados Duns



**Fig. 135.** Portada edición de 1670 de la *Mística Ciudad de Dios*, Pedro Villafranca Magallón, 1668, Biblioteca Nacional de Madrid.



**Fig. 136.** *La Inmaculada como la Jerusalén celeste con san Juan evangelista y sor María de Agreda*, Cristóbal de Villalpando, c. 1707, Museo de Guadalupe, Zacatecas.

<sup>214</sup> "Vidi Sanctam Civitatem Ierusalem novam descendentem de Caelo a Deo" (Vi la Ciudad Santa, la Nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios" (Ap 21,2).



Scoto y sor María de Ágreda, cargando con sendos libros que los identifican como autores marianos-inmaculistas. De Scoto salen las palabras: “*Dignare me, laudare me, Virgo Sacrata*”, y de la monja: “*Loquere Dña. quia audit. Ancilla tua*”. (Hazme digno de alabarte, Virgen Sagrada” y “Habla señora, que tu Sierva escucha).

La formulación iconográfica de este grabado insiste en la defensa de la doctrina de la Inmaculada y de la Jerusalén celeste como símbolo de María, o lo que es lo mismo: María como la Esposa en apariencia de Ciudad. El reconocimiento de este nuevo símbolo como uno más dentro del discurso visual concepcionista, se apoya sobre la base de su relación con las Sagradas Escrituras testificada por la presencia de san Juan y por la plasmación de la custodia seráfica ejercida por Scoto y Ágreda. Este tipo de programaciones retóricas eran habituales entre los grabados que solían acompañar las portadas de los libros que defendían la doctrina de la Inmaculada y su configuración estaba en relación con el soporte al que acompañaban. Dicho de otra forma, eran construcciones destinadas a un grupo concreto de espectadores, erudito, capaz de entenderlo y al que iba dirigido un mensaje que resumiese el contenido del propio libro. Lo curioso era que estas composiciones llegaran a ser trasladadas a pinturas cuyo destino era un espacio más público.

En Nueva España se conocen pocas obras que reproduzcan o se inspiren en este grabado generador del tipo. Por ejemplo, si lo comparamos con el anterior de la Virgen apocalíptica fue más popular. Esta comparación da cuenta de que la imagen de María como la Jerusalén celeste no circuló de forma tan abierta y los ejemplos conservados lo demuestran puesto que están relacionados principalmente con la orden franciscana y presumiblemente circunscrito al ámbito interno de la comunidad. En el estudio del anterior tipo iconográfico se ha demostrado la confluencia de dos aspectos destacados, como son la devoción popular y el uso de la imagen religiosa en el apoyo de discursos apologéticos. Éstos vuelven a encontrarse para dar sustento al cultivo del tipo iconográfico de la Virgen como la Jerusalén celeste.

En el museo de Santa Mónica de Puebla se conserva un lienzo que sigue fielmente el grabado original de la primera edición de la *Mística Ciudad de Dios* [cat. 118]. Cristóbal de Villalpando realizó una interesante adaptación de este grabado en un lienzo realizado alrededor de 1707 para el Colegio de Propaganda Fide de Zacatecas [fig. 136]. La ciudad santa aparece en el centro de la composición y sobre ella la Inmaculada. Va acompañada por la Trinidad lo que pone más en relación la obra con la tradición visual al tiempo que refuerza la situación de la Virgen dentro de la jerarquía celeste y su papel como corredentora. Además de unos angelillos que portan atributos marianos, presiden a un lado y otro san Miguel y san Gabriel, ángeles marianos por excelencia. Miguel, en su papel como defensor de la Virgen en el capítulo duodécimo del Apocalipsis se había consolidado como principal defensor de la Inmaculada en los programas icónicos. Por otro lado, Gabriel fue el encargado de anunciarle a María que había de concebir al salvador. El reconocimiento de María como Reina de los Ángeles aparece reforzado en el contenido del libro de sor María de Ágreda que muestra cómo diversos ángeles asistieron a la Virgen durante su vida.<sup>215</sup>



Fig. 137. *La Inmaculada como la Jerusalén celeste*, s. XVIII, templo de San Diego, Guanajuato.

<sup>215</sup> Según afirma la propia autora, sor María de Ágreda también contó con la asistencia de seis ángeles: “Estando en esta habitación que digo, vi un día a los seis ángeles santos que dejo dicho señaló el Señor para que me asistiesen en esta obra” ÁGREDA (1992): *op. cit.*, p. 18. En México circuló un texto manuscrito anónimo del que se conserva un original en la Biblioteca Nacional de México con los nombres de estos seis ángeles asistentes, todos apócrifos que son Graciel, Nunciel, Saciél, Barachiel, Arael, Nearachiel (o Marachiel). *Nombres e interpretaciones de los seis ángeles que tubo en su asistencia la venerable madre María de Iesus de Ágreda*, 16..., [RLAF 598 LAF].

La principal variación respecto al grabado de Pedro Villafranca está en la parte inferior donde únicamente aparecen san Juan, en el lugar de Scoto, y la madre Ágreda. Aquí se refuerza aun más el deseo de consignar la unión de la Inmaculada y la Jerusalén celeste como un único símbolo al unir a ambos videntes de las mariofanías, la que vio Juan en Patmos y la que vio la monja concepcionista y que plasmó con palabras también dictadas. Esto refuerza aun más el carácter escatológico del mensaje transmitido en la *Mística Ciudad de Dios*.

En la sacristía del convento de franciscanos descalzos de san Diego de Guanajuato se compuso un programa visual de exaltación inmaculista formado por dos grandes lienzos. Uno dedicado a la figura de san Buenaventura y, el otro, a María como la Jerusalén celeste [fig. 137]. Este segundo está presidido por una imagen de la Inmaculada en el centro de la composición. La acompaña en lo alto la trinidad triándrica y, a los pies, la nueva Jerusalén presidida por el Cordero, acorde con la descripción del Apocalipsis.



**Fig. 138.** *La Inmaculada como la Jerusalén celeste*, José Rodríguez Carnero (1649-1725), s. XVII, Museo Regional de Puebla.

Además de estas composiciones con una marcada carga apologética también existieron otras con un uso devocional. José Rodríguez Carnero, de la misma generación que Villalpando, realizó un lienzo dedicado a la Virgen como la Esposa en apariencia de Ciudad [fig. 138]. La composición está libre de las figuras de san Juan, Duns Scoto y sor María de Ágreda. La Virgen aparece igualmente sobre la resplandeciente Ciudad Santa. A su lado está el Padre Eterno. Del otro lado, unos angelillos portan símbolos de las letanías como la torre de marfil, el pozo de aguas vivas, la estrella del mar, la puerta del cielo o el espejo sin mancha. Completan esta lista la escalera de Jacob y el huerto cerrado en la parte inferior del lienzo. Vuelve a recordarnos la composición de Basilio de Salazar, esta vez sin la milicia franciscana.

## 2.3 La Concepción de María en el tiempo

La mayoría de estudios sobre la configuración de la imagen de la Inmaculada en la visualidad artística empieza por el asunto de la Concepción de María en el tiempo, terminología con la que autores como Schenone se refieren a las imágenes marianas concepcionistas fundamentadas sobre la leyenda del nacimiento de la Virgen de sus padres. Los primeros discursos apologéticos en defensa de la doctrina concepcionista se asentaban sobre la leyenda de los padres de la Virgen y de cómo ésta fue concebida de forma sobrenatural. Estos discursos dieron lugar a unas tipologías medievales que fueron abandonadas, de forma progresiva, durante el siglo XVI. En los primeros años de la llegada del cristianismo a América estos temas no fueron representados. Sin embargo, en el arte virreinal americano, y en especial en el de Nueva España, se recuperaron a partir de la segunda mitad del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, como variantes o nuevas tipologías de aquellas medievales. El propósito de estas breves líneas es establecer las bases en las que se desarrollaron.

En el origen de la mariología, la falta de definición dogmática de los aspectos relacionados con la Virgen había comportado la elevación de textos no considerados canónicos como relevantes e indispensables para la formación del pensamiento y la devoción cristiana. Es el caso de los evangelios apócrifos donde se narra la historia de

san Joaquín y su esposa santa Ana, padres de la Virgen María. Son principalmente los conocidos como *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Libro sobre la natividad de María*. La construcción literaria de estos textos presenta la historia con ciertos visos de calco de la vida de Cristo, conexiones que serán explotadas posteriormente por la visualidad artística. En resumen, la historia es la siguiente: Joaquín era un anciano de la tribu de Judá. Su matrimonio con Ana no había dado como fruto ningún hijo, lo que era un motivo de deshonra. Este hecho fue razón suficiente para que, encontrándose en el templo para ofrecer sus dones, le fuese dicho que no le era lícito entregar sus ofrendas puesto que no había dado un vástago para Israel. Rendido ante tal acusación, marchó al desierto donde pasó un largo periodo de ayuno. Ana lloraba la pérdida de su marido, de quien estuvo un largo periodo sin tener noticias, cuando un ángel del señor se le apareció anunciándole que le había sido concedido el hijo que ambos tanto habían solicitado. El ángel también se le apareció a Joaquín, quien fue presto en busca de su mujer reencontrándose ambos ante la conocida como puerta Dorada.<sup>216</sup>



Fig. 139. *El abrazo ante la puerta dorada*, anónimo novohispano, s. XVIII, templo de Nuestra Señora de la Soledad, Puebla.

Los historiadores del arte coinciden en establecer que el origen de la iconografía de la Inmaculada Concepción de la Virgen tuvo lugar en los tipos iconográficos

<sup>216</sup> El evangelio de Santiago dice simplemente que se reencontraron en la puerta (Evangelio de Santiago IV,4). Es el evangelio del Pseudo Mateo en donde se especifica que el ángel mandó a Ana que fuera a recibir a su marido ante “la puerta que llaman Dorada” (Protoevangelio de Mateo III,5).

originados a partir de las narraciones de los evangelios apócrifos y que también habían sido recogidos por Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*. Sin duda el tipo más destacado es el del abrazo ante la puerta Dorada en cuyo casto beso o abrazo del anciano matrimonio se significaba que la Virgen había sido concebida con total ausencia de contacto carnal entre sus padres [fig. 139]. Como ya se ha expresado con anterioridad, esta temática gozó de gran tradición y de un notorio reconocimiento durante el periodo medieval a juzgar por la amplia representación de sus temas y por la resistencia de los mismos cuando la tipología icónica concepcionista empezó a andar por nuevos derroteros. Entre los motivos de la decadencia de su hegemonía está principalmente el hecho de que se sustentan sobre textos apócrifos, lo que en un contexto de conflicto constante entre defensores y detractores de la doctrina de la Inmaculada Concepción de la Virgen hacía que fuese necesario encontrar un símbolo universal libre de disputas y controversias.

La aparición de nuevas tipologías de la Inmaculada concluyó en el siglo XVI con la irrupción de la imagen de la *Tota pulchra*. Ésta ofrecía una imagen conceptual de la Inmaculada cuyo discurso en defensa de su Concepción Inmaculada se asentaba sobre la creación *ab aeterno* del alma de la Virgen y el modo en que esta había estado significada en las sagradas escrituras, principalmente veterotestamentarias, y no tanto en el momento de la encarnación de María en santa Ana. El triunfo de esta retórica visual immaculista y el propósito del concilio de Trento por dejar de lado las imágenes de temática apócrifa, dieron como resultado un abandono de las tipologías sobre la Concepción de María en el tiempo.

Lo cierto es que éstas no desaparecieron de raíz y pervivieron incluso en pleno Barroco, tanto en imágenes narrativas como en representaciones conceptuales vinculadas a la devoción por san Joaquín y santa Ana, pero en menor número. En Nueva España, se vivió un *revival* medieval que recuperó estas tipologías y generó nuevas imágenes que apuntalaban el imaginario visual de la Inmaculada Concepción en el virreinato incluso en algunos casos de una forma protagónica. Susan Stratton-Pruitt señala el afán que en este virreinato existió por reciclar estas fórmulas tempranas

aduciendo que se debió a un especial interés por parte de los artistas y los mecenas.<sup>217</sup> La situación es realmente excepcional y requiere de una explicación más concreta a la que se puede llegar si observamos la realidad cultural novohispana desde una perspectiva más amplia. Un motivo destacado es la facilidad con que los temas de la genealogía de la Virgen se pudieron engranar en el discurso apologético de la Inmaculada. También el hecho de que podían expandirse de forma homogénea en la totalidad de los discurso religioso, tanto en la retórica visual como en los textos de devoción y las arengas realizadas desde el púlpito. Además de los anteriores, el asunto de la parentela de la Virgen se tomó como una oportunidad para amplificar el carácter de María como corredentora con la recuperación únicamente de ciertos tipos iconográficos y la aparición de nuevos.

El tema de la historia de Joaquín y Ana se recuperó en Nueva España para la visualidad artística y su presencia también es apreciable en la producción homielética y en las obras de devoción. Quizás la obra que lo hace de forma más clara, y cuyo influjo fue decisivo, fue la *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Ágreda. El libro contó con una extensa difusión por todo el virreinato. La importancia que llegó a alcanzar se entiende por la propia naturaleza del texto.<sup>218</sup> Se trata de una narración en tono profético donde una voz celestial revela su contenido. En concreto, sor María de Ágreda dice que fue la Virgen, y en algunas ocasiones unos ángeles, quienes le dictaron los escritos. Pero lo cierto es que los detalles de la vida de María y de la pasión de Cristo concuerdan, en gran medida, con pasajes de los evangelios apócrifos. El texto no se detiene en los aspectos doctrinales sino que se centra en los momentos íntimos de los acontecimientos de la vida de la Virgen.

---

<sup>217</sup> STRATTON-PRUITT, Suzanne (2005): "Prólogo", en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [cat. exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe, p. 23.

<sup>218</sup> Esta obra de sor María de Ágreda fue decisiva en todo el mundo hispánico a la hora de conformar la mentalidad religiosa y devocional en torno a la Inmaculada Concepción, especialmente desde el ámbito franciscano. En Nueva España existió el aliciente del supuesto don de la bilocación de la monja concepcionista y la leyenda de su aparición en el norte de México evangelizando a los indios.



La *Mística ciudad de Dios* es indispensable para entender la devoción popular novohispana del siglo XVIII.<sup>219</sup> Esta influencia se ejerció tanto por la circulación de un número elevado de ediciones de la obra como por su influencia en devocionarios y textos de piedad particular que se llevaron a la imprenta en Nueva España y que están claramente inspirados por el mismo. No es el único caso. El jesuita Antonio Escobar y Mendoza había publicado en 1618 su *Historia de la Virgen Madre de Dios María*<sup>220</sup> que traducía en forma de poema los principales aspectos de la vida de la Virgen articulados en atención a “doce fundamentos”, uno por cada una de las piedras preciosas que aparecen en la descripción de la ciudad santa que vio san Juan.<sup>221</sup> Se trata de un antecedente claro de la obra de sor María de Ágreda. En el siglo XVIII se reeditó con el título de *Nueva Jerusalén, María Señora*. En México se realizaron varias de estas reediciones.<sup>222</sup>

También puede citarse el caso novohispano de Joaquín de Osuna, franciscano descalzo de la provincia de San Diego de México, que publicó a mediados del siglo XVIII una obra devocional bajo el título *Peregrinación cristiana por el camino real de la celeste Jerusalén*.<sup>223</sup> En ella da un repaso a los episodios de la pasión protagonizados por Cristo y la Virgen. La estructura está pensada a modo de devocionario para el lector y cada una de las nueve *jornadas* y cuatro *posadas* están fundamentadas en los diversos capítulos de la obra de sor María de Ágreda. En algunas ocasiones se ha hablado de la

<sup>219</sup> La obra de sor María de Ágreda y sus similares jugaron una influencia muy clara en la visualidad artística avivando algunas tipologías iconográficas relacionadas con la pasión de Cristo y la vida de la Virgen.

<sup>220</sup> ESCOBAR Y MENDOZA, Antonio (1618): *Historia de la Virgen Madre de Dios María, desde su Purissima Concepción sin pecado original, hasta su gloriosa Assumpcion, poema heroico de Antonio Escobar, y Mendoza, Natural de Valladolid*, Valladolid, por Gerónimo Murillo.

<sup>221</sup> Otros ejemplos son las visiones de santa Brígida o la “Vida de Nuestra Señora” en el *Flos sanctorum* del padre Ribadeneira.

<sup>222</sup> ESCOBAR DE MENDOZA, Antonio (1758): *Nueva Jerusalem Maria Señora, Poema Heroico, Por el P. Antonio de Escobar y Mendoza de la Compañía de Jesus. Fundase en los doce preciosos cimientos de la Mystica Ciudad, La Vida, Excelencias de la Virgen Madre de Dios. De un devoto de Sr. S. Joseph, quien en esta nueva reimpression lo dedica al mismo Santissimo Patriarcha*, Reimpresa en Mexico, en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana.

<sup>223</sup> OSSUNA, Joaquín (1756): *Peregrinacion christiana por el camino real de la Celeste Jerusalem, Dividida en nueve jornadas, con quatro Hospicios, que son unas Estaciones devotas al modo del Via-Crucis, y Guirnaldas a la Sagrada Passion de Christo, y Dolores de la Santissima Madre. Añadida al fin una Refeccion Espirirtual de Oraciones para antes, y despues de recibir los Santos Sacramentos de la Penitencia, y Comuni6n. Dispuesto todo por Fr. Joachin Ossuna, Religioso Descalzo de la Santa, y Seraphica Provincia de S. Diego de México. Y la dedica a la dolorosa espada del corazon Virgineo*, México, Imprenta Biblioteca Mexicana.

estima especial que los franciscanos tenían hacia la monja María de Ágreda como motivo de la difusión de la *Mística Ciudad de Dios*.<sup>224</sup> Pero su influencia no se limita a este aspecto, sino que se debe a las posibilidades que ofrecía el texto original a la hora de ordenar la devoción particular.

El desarrollo narrativo de la historia de los padres de la Virgen se trató muy poco en el arte novohispano en comparación con las composiciones retóricas que se sustentan en este asunto. Apenas se han señalado algunas composiciones anónimas en la región de Puebla-Tlaxcala,<sup>225</sup> a las que habría que sumar alguna más como los dos lienzos del altar de la Virgen en el templo de san Francisco de Morelia, antigua Valladolid.<sup>226</sup> También Villalpando tiene obras sobre esta temática repartidas entre los museos del Carmen y la Profesa, en la ciudad de México.<sup>227</sup> En su desarrollo siguen al pie de la letra lo dispuesto tanto en los evangelios apócrifos como, especialmente, lo traducido en la *Leyenda dorada*. En el próximo apartado se aborda la traducción en imágenes conceptuales de los alegatos concepcionistas que tratan sobre la Concepción de María en el tiempo, esto es vinculado tanto a la leyenda de los padres de la Virgen así como a la recuperación de otras tipologías medievales como la del árbol de Jesé, sin adentrarse en la evolución de los ciclos narrativos.

## LA GENEALOGÍA DE LA VIRGEN. EL TALLO DEL PECHO DE SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA O LA VARIANTE MARIANA DEL ÁRBOL DE JESÉ

El asunto de la genealogía de la Virgen se convirtió en el reflejo visual de la consumación de la profecía mesiánica de Isaías, el cual dejó anunciado que había de

<sup>224</sup> BARGELLINI, Clara (1997): "Alegorías", en GUTIERREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara, RUIZ GOMAR, Rogelio (1997): *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 317-318.

<sup>225</sup> RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [cat. exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe, p. 45.

<sup>226</sup> Véase, cat. 121-122.

<sup>227</sup> El argentino Héctor Schenone da un repaso breve a estos temas y su configuración en el arte virreinal americano. Véase, SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica de Argentina, pp. 119-148.

nacer el salvador de una virgen (Is 7,14).<sup>228</sup> El origen de esta definición genealógica se encuentra en el evangelio de Mateo (Mt 1,1-18). La intención de este fragmento inicial conocido como “prólogo cristológico” es reconocer en Jesús al mesías perteneciente a la casa de David cuya llegada había sido vaticinada por los profetas. El pueblo de Israel confería un valor destacado a los linajes debido a su origen nómada. Las genealogías hebreas se realizaban en atención a los hombres, cabezas de familia. Esto justifica que el texto evangélico termine en José, esposo de María, de quien Jesús no fue hijo carnal.<sup>229</sup> José era el descendiente de David y, por tanto, el portador de la legitimidad genealógica.



Fig. 140. *San Mateo*, Baltasar Echave Ibaía, principios s. XVII, Museo Nacional de Arte, México.

<sup>228</sup> Las palabras exactas de la Vulgata son: “*Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitis nomen eius Emmanuel*” (Is 7,14) (Pues bien, el Señor mismo va a daros una señal: He aquí que una doncella está encinta y va a dar a luz un hijo, y le pondrá por nombre Emmanuel) (cfr. Mt 1,23).

<sup>229</sup> Lo curioso de esta genealogía es la aparición del nombre de cuatro mujeres, además de la Virgen María, que son Tamar, Rajab, Rut y la mujer de Urías [Betsabé].



Fig. 141. El nacimiento de la Virgen y la vara de Jesé, *Speculum humanae Salvationis*, Codex cremifanensis 243 del monasterio benedictino de Kremsmünster, s. XV, f. 9v.

La representación gráfica de este linaje fue el conocido como árbol de Jesé. Las fuentes bíblicas de este tipo son el capítulo inicial del evangelio de Mateo y las palabras de Isaías anunciando que “saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará” (*et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet*) (Is 11,1). La imagen tiene un origen medieval. Por lo general presenta a Jesé, padre del rey David, recostado en el suelo. De su pecho surgen varias ramas que ocupan reyes y profetas del Antiguo Testamento identificados como antepasados de Cristo [fig. 140]. La cepa principal suele terminar en la Virgen María y del pecho de ésta una flor de la que surge Cristo. El árbol de Jesé es una figura referida en realidad a plasmar la genealogía de Cristo pero pronto se vio convertido también en una imagen mariana en la que se identificaba a la Virgen con la vara y a Cristo con la flor de ella florece.<sup>230</sup>

<sup>230</sup> De este modo lo afirman los Padres de la Iglesia y teólogos medievales, como Tertuliano, san Jerónimo o san Bernardo, cuando interpretan la profecía de Isaías. San Agustín comparó también a la Virgen con la vara florecida de Aarón que fue depositada en el interior del Arca de la Alianza. REAU, L., (1998): *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, v. 2, Barcelona, ediciones del Serbal, p. 136. Los exégetas medievales establecían esta identificación del texto de la profecía de Isaías con la Virgen ante la semejanza entre los términos latinos *virga* (renuevo) y *virgo* (virgen). LLORENS HERRERO, Margarita, CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel (2007): *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 69-70.

De todas formas, este símbolo genealógico tuvo distintas variantes y adaptaciones. Una de ellas, que vincula de forma directa la llegada al mundo de la Virgen María según la citada literatura apócrifa, es la que aparece en el *Speculum humanae salvationis*. En un mismo folio, vinculadas en atención a la tipología o exégesis medieval, aparecen representados los temas del nacimiento de la Virgen y la Vara de Jesé [fig. 141]. En la primera imagen se muestra a la Virgen entre sus santos padres y sobre ella una representación de la vara de Jesé. La escena no está construida en atención a un sentido narrativo, lo que evidencia que se trata de una imagen conceptual. El bíblico árbol de Jesé de la derecha se reconoce como figura o tipo del nacimiento de María.

Esta tipología medieval se implantó desde un inicio en Nueva España donde existen casos destacados como el árbol de Jesé del sotocoro del convento dominico de Oaxaca.<sup>231</sup> Pero en este caso que nos ocupa, el interés se encuentra en la conversión de este tipo en un símbolo veterotestamentario de la Inmaculada<sup>232</sup> y el modo en el que permitió, también con un origen medieval, crear nuevas tipologías vinculadas a la genealogía de la Virgen que llegan a configurarse como el equivalente mariano al árbol de Jesé. En el arte cristiano del Barroco, la figura del árbol de Jesé fue vista como la consumación de los símbolos y prefiguraciones bíblicas de la Virgen. Su recuperación por parte de los artistas novohispanos fue vista, por tanto, desde la misma óptica que el resto de imágenes canónicas de la Inmaculada como el espejo sin mancha o la escalera de Jacob. Ante el auditorio congregado en la catedral de México con motivo de la festividad de la Asunción de la Virgen, el sacerdote José Gómez de Escondida dejó claro esta interpretación en un asentado discurso de su homilía:

<sup>231</sup> En la literatura nahual del siglo XVI, en el conocido como *Santoral en mexicano*, se puede leer lo siguiente: “O noble mujer, tú eres el puro brote del árbol de la flor del corazón, tú estás erigida esbelta, tú eres la recta flor de la azucena de Iesse”. Se trata de un manuscrito recopilado por los jesuitas a finales del siglo XVI aunque creado los franciscanos unas décadas antes. *Santoral en mexicano*, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, manuscrito 1476, f.1v. Citado en RUSSO, Alessandra (1998): “El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, n. 73, p. 7.

<sup>232</sup> Quizás por el hecho de que algunas de las imágenes medievales del árbol de Jesé se caracterizaron por representar a la Virgen sobre el creciente, los historiadores del arte han querido ver en este tema un símbolo de la Inmaculada Concepción de María ya durante la época medieval. Cfr. REAU (1998): *op. cit.*, p. 139; LLORENS HERRERO y CATALÁ GORGUES (2007): *op. cit.*, pp. 68-72.

“Determinó, en sus impenetrables secretos, no floreciera la Vara de Jesé en el terreno de Nazaret, sino después de cuatro mil y más años de haber criado al Mundo. No hubo en este dilatado tiempo símbolo, jeroglífico, o figura a beneficio de los hombres, que no fuera copia expresiva de la Madre de Dios. No se conoció Heroína celebrada a lo del Cielo, en que no se viera una viva representación de MARIA. Arrebató al Todo Poderoso esta perfecta criatura, su atención y su amor de modo, que la preservó de la culpa original, la adornó en su Concepción con plenitud de gracia, la coronó Soberana Emperatriz de los Cielos, y la Tierra, y la constituyó, después de su adorable Hijo, sin secundario, por cuyo amor, y respeto crió todas las cosas.”<sup>233</sup>

La plasmación de todo ello en la visualidad artística novohispana se realizó por medio de diversos tipos iconográficos. Uno de ellos es el de la representación de la Virgen como una Inmaculada niña entre san Joaquín y santa Ana. Este tipo se difundió por toda América a partir de un grabado flamenco del siglo XVII del cual se conserva un ejemplar en el British Museum [fig. 142].<sup>234</sup> Las obras de este tema, tanto en Nueva España como en el resto de virreinos, siguen fielmente el esquema compositivo de este grabado que al mismo tiempo está inspirado en el más conocido tipo iconográfico de la Sagrada familia. Este último tipo solía representar a la Virgen y san José portando de la mano a Jesús niño. Es evidente que, al igual que se codificaron los episodios narrativos de la vida de la Virgen en atención a su comparación con los de Cristo, también se ha tomado el tema de la Sagrada familia para construir un equivalente visual que lo hace incluso desde el apego formal. En el museo Soumaya de la ciudad de México se conserva una de estas obras [fig. 143]. La Virgen aparece como una Inmaculada, sobre la luna y sometiendo a la serpiente con la manzana del pecado original. En la parte superior aparece Dios Padre y, descendiendo hacia la Virgen, la paloma del Espíritu Santo.

<sup>233</sup> GÓMEZ DE ESCONDIDA, José (1772): *Sermon que en la Santa Iglesia Catedral de Mexico predico el dia de la festividad de la Asunción de la Madre de Dios, el Padre Dr. D. Josef Gomez de Escondida [...]*, México, Imprenta del Br. D. Josef Antonio de Hogal, p.7.

<sup>234</sup> Schenone advirtió que la similitud formal entre las diversas obras, tanto novohispana como del resto del territorio americano, se debían a la circulación de un grabado *desconocido*. Con el hallazgo por nuestra parte del ejemplar conservado en el British Museum queda demostrada su hipótesis y permite introducir algunos aspectos más sobre la difusión y promoción de esta imagen. Por otra parte, algunos investigadores defendieron que los pintores novohispanos habían construido la imagen tomando directamente ellos el modelo de los grabados sobre el tema de la Sagrada familia o Trinidad terrestres Trinidad Celeste que se difundieron en ejemplares como los de Hieronimus Wierix. Cfr. SCHENONE (2008): *op. cit.*, p. 133; RIVERA (2005): *op. cit.*, pp. 63-64.



**Fig. 142.** *La Virgen-Inmaculada niña con san Joaquín y santa Ana*, Gerard Seghers (inventó), Schelte Adamsz (grabó), s. XVII, grabado flamenco, British Museum, Londres.



**Fig. 143.** *La Virgen-Inmaculada niña con san Joaquín y santa Ana*, Anónimo novohispano, s. XVII, Museo Soumaya, México.



**Fig. 144.** *La sagrada familia con san Joaquín y santa Ana*, s. XVIII, relieve en el dintel de la entrada lateral al templo del convento de Jesús María en Guadalajara.

La amplia difusión de este tema se debió a su implicación en la devoción a san Joaquín promovida desde el ámbito jesuita. La inscripción que acompaña el grabado del British Museum menciona a la Compañía de Jesús como su principal promotora en América y a la existencia de indulgencias relacionadas con la veneración de esta imagen.<sup>235</sup> En Nueva España, se puede constatar la presencia de lienzos sobre este tema en espacios jesuitas como la sacristía de la iglesia de la Compañía de Jesús y el templo de san José, ambos en la ciudad de Puebla [cat. 129 y 130].<sup>236</sup> Sendos temas de la Sagrada familia y la parentela de María llegaron a cohesionarse como en la portada del templo de Jesús María en Guadalajara donde puede verse representada dentro de un marco arquitectónico a la Sagrada familia, acorde con el grabado de Wierix, y a ambos lados las figuras de san Joaquín y santa Ana [fig. 144]. El papel que jugaba en la retórica visual la imagen de la parentela de María era parecido al que tenía el árbol de Jesé, el de esclarecer la genealogía terrena de la Virgen y otorgarle carta de naturalidad al hecho de la Redención.

<sup>235</sup> “Todos los que tuvieren y veneraren esta Imagen del glorioso S. Joachin ganan todas las Indulgencias de las Filippinas”.

<sup>236</sup> Otros ejemplares pertenecen hoy a acervos museísticos, como el citado lienzo del Soumaya o el del Museo Nacional de Arte (mutilado) [cat. 132].





**Fig. 145.** *La leyenda de Santa Emerencia o la genealogía materna de Cristo*, c. 1500, Musel Lázaro Galdiano, Madrid.



**Fig. 146.** *La Virgen germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Cornelis van Coninxloo, s. XVI, Fürstlich Hohenzollernsches Museum, Sigmaringen (Alemania).

Una de las primeras formulaciones de la genealogía materna de Cristo tuvo lugar en el seno de la orden del Carmelo y se fundamentaba en la leyenda de santa Emerencia. Mujer perteneciente a la casa de David, y madre de santa Ana, decidió permanecer virgen a pesar de haber sido dada como esposa a Estolano. Dividida entre su deseo de cumplir con el voto de virginidad y el deber de darle un vástago a su marido, Emerencia subió al monte Carmelo donde le pidió ayuda a Dios ante tal tránsito. Fue allí donde le fue revelado que de su estirpe había de nacer el Mesías. La leyenda hace recaer el peso de la descendencia davídica sobre esta mujer. Este asunto es el que se representa en una tabla flamenca del museo Lázaro Galdiano [fig. 145]. La composición iconográfica se ha servido del concepto de vara florida que surge de santa Emerencia la cual está recostada en la parte inferior. De su espalda nace el tallo que termina en la flor sobre la que se encuentran santa Ana y la Virgen María. La ascensión

genealógica culmina con la imagen del niño Jesús que, portando la cruz, reafirma la condición mesiánica de esta fórmula visual.

La genealogía davídica de Mateo hace hincapié en la tradición hebrea del linaje heredado por parte del padre, pero a esta imagen se le da la vuelta, en una lectura immaculista del concepto genealógico, para mostrar a María como la vara cuyas raíces eran sus padres, Joaquín y Ana. El fundamento de esta imagen está insinuado en la anterior del *Speculum* [fig. 141] pero es en el arte flamenco de finales del XV y principios del XVI, donde tiene lugar la creación de un nuevo tipo iconográfico. En éste se muestra como surge del pecho de los ancianos padres de la Virgen un tallo que termina en la imagen de María, cómo en este lienzo de Cornelis van Coninxloo [fig. 146]. La Virgen con el niño aparecen dentro de la flor. Otro lienzo del mismo autor los presenta sentados en una especie de altar o trono [fig. 147]. Esta vez el tallo germina de los pechos en forma de raíces. Como en el ejemplo anterior, a los pies de Joaquín hay un cordero, al cual está señalando, y que tiene una evidente identificación cristológica. A los lados están representadas las escenas del anuncio del Ángel a Joaquín y el abrazo ante la puerta Dorada. En el arte peninsular también se conocen ejemplos en la identificada por el nombre de *escena de los tallos*, como la de Hernando de Esturnio en la sevillana Colegiata de Osuna que el pintor realizó para el retabo de la capilla funeraria de los condes de Ureña.<sup>237</sup>

El resultado es un equivalente mariano del árbol de Jesé, expresión que no debe inducir a error. En algunos ejemplares del árbol de Jesé aparece también representado san Joaquín, a pesar de que no se cite en el capítulo primero de Mateo. Se conseguía crear un nuevo símbolo de la Inmaculada Concepción de María que sustituye la representación de las escenas narrativas apócrifas por una imagen conceptualizada. Esta fórmula, al igual que la anterior sobre la leyenda de santa Emerencia, no triunfó como imagen de representación de la doctrina de la Inmaculada pero se recuperó en Nueva

---

<sup>237</sup> ESCALERA PÉREZ, Reyes (2004): “La revolución iconográfica de la Inmaculada Concepción”, en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* [cat. exp.], Málaga, p. 44.

España y en el resto de virreinos americanos vinculada, sobre todo, a la práctica devocional.

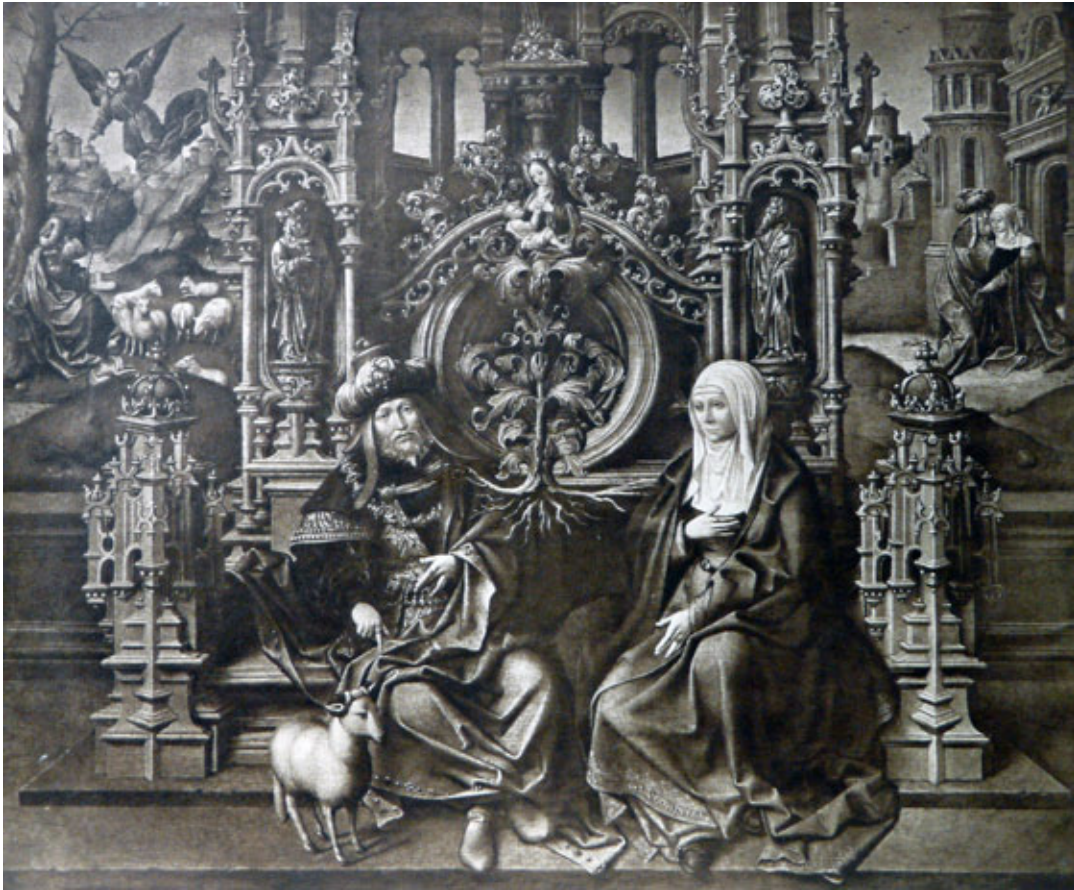


Fig. 147. *La Virgen germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Cornelis van Coninxloo.

En las obras novohispanas, María aparece representada como la Inmaculada Concepción. Juan Sánchez Salmerón representó este asunto en la catedral de México así como en un lienzo conservado en el Museo del Virreinato [fig. 148]. El detalle cristológico se insinúa con los tallos que representan ramas de vid y racimos de uva. En las Vizcáinas, en la capital del virreinato, se conserva un lienzo anónimo de este tema que muestra a la Virgen niña, como acabada de nacer [cat. 136]. El tema se extendió de manera uniforme. Antonio de Torres también lo incluyó entre su serie de lienzos dedicados a la vida de la Virgen [fig. 149]. Su composición responde al modo habitual de representación de este tipo iconográfico puesto que la flor de la que surge María es un lirio, reconocido símbolo de pureza vinculado a la Virgen y que se encuentra entre sus letanías. Esta tipología de origen flamenco debió trasladarse a grabados que facilitaron la transmisión de la imagen como el de los hermanos Klauber [fig. 150].



**Fig. 148.** *La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Juan Sánchez Salmeron, segunda mitad s. XVII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.



**Fig. 149.** *La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Antonio de Torres, 1719, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas.



**Fig. 150.** *La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Josep Sebastian Klauber, Johann Baptist Klauber, en *Brevis rhetoricae cursus ex Ciceronianis praecipue*, de Seguismundo Comas y Vilar, c.1773.

La implicación entre la retórica visual y las fuentes literarias está presente también en este asunto. En la citada obra de Antonio de Escobar y Mendoza sobre la vida de la Virgen se recoge esta visión de María como flor plantada en sus santos padres. Escobar sigue la literatura apócrifa sobre el tema y pone en boca del ángel que anuncia a Joaquín y Ana que van a concebir a la Virgen las siguientes frases:

“Aquella flor del Paraíso hermosa,  
 En vuestras tierra se verá plantada,  
 De Jericó la bella, y pura rosa,  
 Tanto de los Profetas ensalzada:  
 El lirio, y azucena generosa,  
 Que entre espinas estériles mezclada,  
 Más blanca está, porque le sirven ellas,  
 Para resguardado de sus hojas bellas”<sup>238</sup>

Las figuras del lirio, la rosa o el jardín cerrado fueron interpretados como símbolos marianos y su aparición como emblemas de la virginidad de María fue

<sup>238</sup> ESCOBAR DE MENDOZA (1758) [1610]: *Nueva Jerusalem Maria Señora...* op. cit., p. 33.

frecuente en los temas de la Inmaculada como la *Tota pulchra*. Además de tomar como fuente literaria el pasaje del *Cantar de los Cantares*, es reflejo también de lo expresado en la literatura eclesiástica antigua y siguió dando juego a los oradores de los siglos del Barroco. A estos conceptos recurrió Francisco Díaz de Olivares en su sermón de la oposición para ocupar la canonjía magistral de la catedral de Puebla:

“Varios andan los Expositores sagrados en la exposición de aquel Epíteto de el Capitulo segundo de los Cantares, conforme con lo que lo exponen de esta Señora, cuando dice, yo soy el divino girasol de la gracia, que sale del oriente a llenar el campo de aromáticas fragancias, nevada azucena con que se adornan los Valles, *ego flos campi & lilium convallium*, no admiro, que María se compare con azucenas, y flores, lo que admiro es, ¿por qué se compara con la flor del campo, azucena silvestre expuesta a los enojos del huracán, a la hostilidad de las espinas y a las groserías de las bestias, y de animales agrestes? mejor pareciera flor de el jardín donde viviera defendida, y estimada, y servida con los obsequios, y esmeros de las asistencias de el hortelano”<sup>239</sup>



**Fig. 151.** *Alegoría de la Inmaculada Concepción como la rosa mística*, Juan de Villalobos, fines s. XVII o principio s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

<sup>239</sup> DIAZ DE OLIVARES, Francisco (1694): *Sermon que predicó el Doctor Don Francisco Diaz de Olivares, Cura, Vicario que fué de la Ciudad de la Nueva Vera-Cruz, y de otros partidos, y actual de la Ciudad de Cholula. El primero de la Natividad de N. Señora, con termino de quarenta y ocho horas en la oposicion, que hizo para la provision de la Canongia Magistral de la Santa Iglesia Angelopolitana. (...)*, Mexico, Francisco Rodriguez Lupercio, f. 7r.



Fig. 152. "Santa Dei Genitrix", grabado en *Elogia Mariana*, de August Casimir Redel, 1732.

Los ecos de estos símbolos se mantienen en el arte novohispano y en concreto en atención al tema de su genealogía. En torno a los mismos años que el sermón angelopolitano debió ejecutarse un lienzo de Juan de Villalobos que muestra a san Joaquín y santa Ana alrededor de la Rosa mística [fig. 151]. La flor corona un tallo esbelto cuyas raíces llegan hasta los padres de la Virgen. La inscripción que rodea la rosa reproduce la cita latina de Isaías que anuncia el nacimiento del salvador de una flor salida del tronco de Jesé (Is 11,1). La composición anuncia un tema destacado, el del jardín immaculista que se convertirá en una metáfora de la defensa de la doctrina

concepcionista por parte de las distintas órdenes, en especial la de san Francisco. En este caso aparece en el lado derecho sor María de Ágreda y, del otro, duns Scoto.

La evidencia de que estos tipos iconográficos inciden sobre la Inmaculada Concepción de María no niega el carácter cristológico de los mismos y el mayor desarrollo de esta idea en imágenes cercanas que muestran a la Virgen como camino para la llegada del mesías. En un grabado de la obra *Elogia Mariana*<sup>240</sup> se ve nacer del vientre de la Virgen el árbol-vid que corona el niño Jesús [fig. 152]. Esta obra circuló por Nueva España y algunos de sus grabados sirvieron como modelo para el programa visual de la sillería de coro de la Basílica de Guadalupe [cat. 127].<sup>241</sup> Esta visión de Cristo como flor del árbol de Jesé subsistió en el imaginario de las devociones particulares como puede verse en un grabado novohispano donde aparece cargado con las *armas* de su pasión [fig. 153].

El tema de la genealogía de la Virgen recupera la tradición apócrifa de su concepción por parte de Joaquín y Ana para mostrarla como parte de los planes divinos para la redención de la humanidad. Escobar y Mendoza incide sobre esta misma idea. Su obra empieza precisamente con la historia de los padres de la Virgen indicando que Dios quiso dar inicio a la Redención atendiendo al nacimiento de María por parte de san Joaquín y santa Ana. El asunto les es revelado por medio de un sueño en el que ambos son portados en presencia del trono divino y allí, por mediación de un ángel, les informan que van a engendrar a la madre del Hijo de Dios:

“Ya a las tinieblas de la ciega gente  
Comienza a amanecer mi nuevo día:  
Ya el venturoso tiempo está presente,  
En que se cumpla la promesa mía,  
Dando a la tierra la Mujer famosa,  
Que triunfe de la sierpe ponzoñosa”<sup>242</sup>

<sup>240</sup> REDEL, August Casimir (1732): *Elogia Mariana (...) concepta Nunc devotae Meditationi fidelium ad augmentum cultus B<sup>mae</sup> Mariae Virg, Augsburg, Augustae Vindelicorum.*

<sup>241</sup> SIGAUT, Nelly (ed.) (2006): *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata de Guadalupe*, (2 tomos), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán.

<sup>242</sup> ESCOBAR DE MENDOZA (1758) [1610]: *Nueva Jerusalem Maria Señora... op. cit.*, p. 28.



De las palabras del jesuita se desprende que de la Concepción de María dependía la Redención. Un sermón tardío predicado en la catedral de Puebla en la festividad de la Inmaculada Concepción del año 1774 recogía esta afirmación indicándole a los fieles lo siguiente: “No lo dudéis, señores, el Cielo y la tierra esperaban que la Virgen se concibiese, porque de esta Concepción pendía (estando al decreto de Dios que sabemos) la obra grande de todos los siglos, quiero decir, la Redención del mundo”.<sup>243</sup>



**Fig. 153.** Niño Jesús con los instrumentos de la pasión, anónimo novohispano, grabado, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

Los padres de la Iglesia habían identificado la Anunciación o Encarnación de Cristo en María con el inicio de la acción salvadora. El *fiat* de la Virgen se contraponía a la desobediencia de Eva. Con estas imágenes que tratan sobre la Concepción de María en el tiempo, y que devuelven el protagonismo a la historia de los padres de la Virgen y el modo milagroso de su gestación, trasladan el origen de la Redención humana al momento en el que el alma Inmaculada de la Virgen toma cuerpo por medio de sus padres. Se acentúa el carácter de corredentora de María y cabe ver en esta significación un aspecto a tener en cuenta a la hora de dar respuesta a las preguntas de por qué en la

<sup>243</sup> MARTÍNEZ DEL REAL, Miguel (1783): *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria, que predicó á 8 de Diciembre de 1774 en la Santa Iglesia Catedral de Puebla de los Angeles el R. P. Fray Miguel Martinez del Real y Militar Orden de Nra. Sra. de la Merced, Presentado en Sagrada Teologia, y Examinador Synodal del Obispado, México, imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, p. 9.*

retórica visual novohispana se hicieron prolíficas estas tipologías medievales que habían sido abandonadas por el arte del cristianismo. Si la Inmaculada Concepción visualmente servía para significar el papel de María en los planes divinos *ab initio*, la figura de María surgiendo de los pechos de sus padres sirve para indicar la entrada de María al tiempo lineal —concebida primero en alma en la mente de Dios— libre del pecado original, marcando el inicio de la Redención, con apoyo en su papel de corredentora.

La cúspide de todos estos conceptos es la obra que Miguel Cabrera firmó en 1760 para el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo en la ciudad de México y que debe estar inspirada en algún grabado apologético de origen europeo de los que solían acompañar a los tratados de la Inmaculada [fig. 154].<sup>244</sup> Los ancianos padres de la Virgen aparecen en la parte baja y de su pecho surge el tallo del lirio que corona la Inmaculada representada con su característica indumentaria blanca y azul. Este nivel representa la Concepción de María en el tiempo en el seno estéril de sus santos padres, entre los que no hubo contacto carnal, como un milagro de la omnipotencia divina. En la parte superior está la Trinidad que incorpora el alma inmaculada de la Virgen creada *ab aeterno* en la mente divina, representada por otra imagen de la infanta María vestida de alba. Por medio de este artificio se significa el misterio de la Inmaculada y su raíz neoplatónica que, como rezan las inscripciones que rodean a las dos imágenes de María, afirma que el alma de la Virgen fue creada primero y luego fue organizado su cuerpo.<sup>245</sup> La presencia de los santos Juan evangelistas y Juan Damasceno dan testimonio del ‘portento’ como autores de textos marianos y de defensa de la imagen. Este tipo iconográfico de la creación del alma de la Virgen tuvo un equivalente guadalupano, al igual que otras tipologías concepcionistas. Estas concluirán la descripción del modo en el que fue construido el discurso a favor de la Inmaculada Concepción en la retórica visual novohispana.

<sup>244</sup> CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, p. 101.

<sup>245</sup> “*Virginis primo creata*” / “*corpus virginis ultimo organizatum*”.



**Fig. 154.** *La creación del alma de la Virgen*, Miguel Cabrera, 1760, Colección de la Dirección General de Patrimonio Universitario, UNAM, México.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Capítulo 3.**  
**La Virgen de Guadalupe.**  
**Iconografía inmaculista del**  
**culto guadalupano**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## 3.1 La imagen de la Virgen de Guadalupe

La imagen de la Virgen de Guadalupe, venerada en el santuario del Tepeyac, fue una de las devociones más importantes del periodo virreinal y, con diferencia, la que consiguió traducir el fervor votivo en un mayor número de posibilidades en la retórica visual. La cuestión de los orígenes del culto a la Virgen de Guadalupe ha sido ampliamente estudiada y ha centrado buena parte de las preocupaciones de los investigadores guadalupanos. Sin duda, la atención a estos aspectos relativos al inicio de la evangelización ha dado, y sigue ofreciendo, datos relevantes para conocer mejor la religiosidad novohispana durante el siglo XVI. De todas formas, el interés en estas líneas se centra en un discurso distinto: el suscitado alrededor de las imágenes producidas a partir de la segunda mitad del siglo XVII. El repaso necesario por la gestación de la devoción a la Virgen de Guadalupe se realiza como base de dichas manifestaciones visuales. Estos temas y tipos iconográficos demuestran la estrecha relación existente entre el discurso guadalupano y el concepcionista.

En el santuario de la Virgen de Guadalupe se conserva el lienzo con tradición de ser una imagen *acheropitas*: realizada por mano no humana, impresa milagrosamente sobre el



Fig. 155. *Virgen de Guadalupe*, Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, México.

ayate o tilma<sup>246</sup> del indio Juan Diego el 12 de diciembre de 1531 [fig. 155]. El lugar de las apariciones fue el cerro del Tepeyac, en las afueras de la ciudad de México que en época prehispánica estuvo probablemente vinculado al culto de Tonantzin, deidad de la tierra.<sup>247</sup> De este proceso de aculturación religiosa tomaron nota los cronistas de la época.<sup>248</sup> Lo cierto es que se ha constatado que a mediados del siglo XVI existió en aquella zona un lugar de

<sup>246</sup> Se trata de la capa utilizada como prenda por los indios. El tejido era tosco y sus hilos estaban hechos de fibra vegetal. Su conservación a lo largo de los siglos también se ha visto como un hecho milagroso.

<sup>247</sup> Véase, LAFAYE, Jacques (2002): *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, México, Fondo de Cultura Económica [primera ed., (1974): *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, Paris, Éditions Gallimard].

<sup>248</sup> El franciscano fray Bernardino de Sahagún relata lo siguiente: “Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde se solían hacer solemnes sacrificios, y que venían a ellos de muy lejas tierras. El uno de éstos es aquí en México, donde está un montecillo que se llama Tepeáca, y los españoles llaman Tepeaquilla, y agora se llama de Nuestra Señora de Guadalupe. En este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que llamaban *Tonantzin*, que quiere decir ‘nuestra madre’. Allí hacían muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de más de veinte leguas de todas estas comarcas de México y traían muchas ofrendas. [...] y ahora, que está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman *Tonantzin*.” SAHAGÚN, Bernardino de (2001): *Historia general de las cosas de la Nueva España* [Códice Florentino, MS. 218-220, colección Biblioteca Medicea-Laureniana de Florencia], (ed. de Juan Carlos Temprano), Madrid, Dastin, tomo II, libro XI, p. 1050.



peregrinación de indios que, según los estudios antropológicos, sustituyeron el culto a la diosa femenina Tonantzin por el de la Virgen cristiana. Con el paso del tiempo, se convirtió en un lugar de referencia también para los criollos, hijos de españoles nacidos en México. En sus orígenes, la historia de las apariciones de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac y su posterior imprimación no contó con la aprobación directa del clero local.<sup>249</sup> Incluso la autoría del lienzo se creía obra del indio Marcos Cipac de Aquino, *tlacuilo* formado en San Francisco de los Naturales. Para principio del siglo XVII ya estaba extendido el culto y con ello la aparición de las primeras réplicas del lienzo original.

El culto guadalupano cobró un impulso especial a mediados del siglo XVII con la consolidación del sentimiento criollo en México. La obra clave de este momento fue *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, publicada en 1648.<sup>250</sup> Su autor, el sacerdote oratoriano Miguel Sánchez, no se limitó a relatar las apariciones sino que dotó al culto guadalupano de un discurso propio a partir de la peculiar interpretación de los *símbolos* presentes en el original de la Virgen de Guadalupe y la comparación de la mariofanía del Tepeyac con el capítulo doce del Apocalipsis. Esta exégesis condicionó las posteriores obras de devoción marianas. Sánchez transcribe la tradición sobre la guadalupana con acierto en su presentación y otorgándole un tono canónico a la historia “sencilla, ingenua y hermosa”<sup>251</sup> de las apariciones de la Virgen en el Tepeyac [fig. 156].

La historia de las apariciones refiere que, a principio de diciembre de 1531, el indio Juan Diego se dirigía, como de costumbre, a la población de Santiago de Tlatelolco donde recibía catequesis por parte de los padres franciscanos. A su paso por el cerro del Tepeyac escuchó una voz que lo llamaba y entonces se le apareció la Virgen María. Ésta le manifestó

<sup>249</sup> DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951], pp. 13 y sig. El revuelo sobre este asunto se ve reflejado en las conocidas como “informaciones” como la de 1556, realizada por el arzobispo Alonso de Montúfar a propósito de un sermón predicado por el franciscano Francisco de Bustamante en el que supuestamente criticaba el culto a la imagen de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac por hacerles creer a los indios que dicha imagen podía realizar milagros. La transcripción de estos textos puede seguirse en TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

<sup>250</sup> SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doce del Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

<sup>251</sup> DE LA MAZA, Francisco (1984): *op. cit.*, p. 9.

su voluntad de que en aquel mismo lugar se fundara una ermita en su honor y que en ella se encargaría de dar remedio a las necesidades de sus fieles. Le pidió que fuese con esta demanda al palacio episcopal. El mismo día en que le fue hecho el encargo por la Virgen, regresó Juan Diego al Tepeyac con la respuesta del obispo, fray Juan de Zumarraga. Se le apareció de nuevo la Virgen y le contó que había cumplido con la embajada pero que el obispo le mando regresar en otro momento, lo que era prueba de que no confiaba en su palabra y lo creía imaginaciones suyas. La Virgen María le ordenó que insistiese y fuese de nuevo al palacio episcopal con el mismo requerimiento en espera de que su solicitud fuera escuchada en esta ocasión.



**Fig. 156.** *Historia de las apariciones e imprimación milagrosa de la Virgen de Guadalupe*, Juan Correa, 1667, Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid.

Al día siguiente, como era domingo, el indio Juan Diego acudió a misa en Santiago de Tlatelolco y de allí partió de nuevo en presencia de fray Juan de Zumárraga quien esta vez

le escuchó con detenimiento y, al término de su relato, le solicitó que regresara con una prueba que pudiese demostrar la verdad de su historia. Al atardecer acudió Juan Diego al Tepeyac donde se le volvió a aparecer la Virgen y, tras repetirle las palabras dichas por el obispo, ésta lo emplazó a verse al día siguiente prometiéndole que le haría entrega de la tan demandada señal.

Pero el relato hace esperar al milagro guadalupano con la aparición de un nuevo impedimento. Al día siguiente cayó enfermo el tío de Juan Diego, llamado Juan Bernardino, motivo por el cual tuvo que ir en busca de medicinas para la enfermedad, faltando a su promesa de presentarse ante la Virgen. No sirvieron de mucho los remedios aplicados puesto que la salud de su tío empeoró y se consideró imposible su cura. Así, el 12 de diciembre tuvo que ir Juan Diego de nuevo a Tlatelolco en busca de un religioso que le administrara los sacramentos al moribundo. Cuando pasó por las cercanías del Tepeyac, acordándose de que el día anterior había faltado a su promesa de entrevistarse con la Virgen, y avergonzado, dio un rodeo para no pasar por delante del lugar en el que había sido citado. Pero ésta se le apareció igualmente en su camino y él cayó a sus pies pidiéndole disculpas por no haber acudido y explicándole el motivo que le impidió acudir a la cita. Entonces María, al escuchar a Juan Diego, le dijo que no tenía que preocuparse pues por tenerla a ella como madre, y desde ese mismo instante, quedaba sanado su tío Juan Bernardino.

Fue entonces cuando la Virgen quiso darle a Juan Diego la que había de ser prueba por la cual el obispo de México reconocería la veracidad de la embajada del indio. Le ordenó a Juan Diego que se acercase hasta la parte del cerro en la que habitualmente habían tenido lugar las apariciones. De allí había de recoger unas flores que, tratándose del mes de diciembre y al ser el Tepeyac un páramo en el que apenas crecía vegetación, serían muestra más que suficiente de la mariofanía. El indio Juan Diego las recogió en su ayate y las dejó delante de la Virgen quien las tomó con sus propias manos y fue dejándola una por una en el regazo de la manta del indio [fig. 157]. Se acercó Juan Diego hasta el palacio episcopal donde había de enseñarle al obispo las flores. Sus criados intentaron cogerle aquello que llevaba pero no pudieron. Una vez delante del obispo soltó el ayate para dejar caer las flores

y, en ese mismo instante, tal y como caían fueron dibujando la imagen de la Virgen [fig. 158].



Fig. 157. La Virgen coloca las flores en el ayate de Juan Diego, s. XVIII, iglesia de San José, Tlaxcala.



Fig. 158. Imprimación milagrosa de la imagen de la Virgen de Guadalupe por las rosas en presencia de fray Juan de Zumárraga, grabado de la obra *Estrella del Norte de México* de Francisco de Florencia, edición de Madrid, en 1785.

Muy diversas han sido las obras que con mayor o menor suerte han seguido la línea marcada por Miguel Sánchez y han relatado las apariciones así como contribuido al discurso apologético en defensa de la veracidad del milagro y la excepcionalidad de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Las principales se publicaron en la segunda mitad del siglo XVII. Un año después de la publicación del libro de Sánchez, el bachiller Luis Lasso de la Vega recoge la historia de las apariciones en lengua náhuatl.<sup>252</sup> Luis Becerra Tanco vio publicada de forma póstuma su obra *Felicidad de México*.<sup>253</sup> El jesuita Francisco de Florencia se dio cuenta del

<sup>252</sup> LASSO DE LA VEGA, Luis (1649): *Huei tlamahuiçoltica omonexitii in illhuicac tlatocaçihuapilli Santa Maria Totlaçonantzin Guadalupe in nican huei altepenahuac Mexico itocayocan Tepeyacac* [Maravillosamente se apareció la señora celeste Santa María, Nuestra amada madre de Guadalupe, aquí junto a la gran ciudad de México, donde se dice Tepeyacac], México, imprenta de Juan Ruyz.

<sup>253</sup> BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: *Felicidad de México*, [Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga], Monterrey.

valor que tenían estas devociones locales, como la Virgen de Guadalupe, pero también otras imágenes marianas o el culto poblano a san Miguel del Milagro. Su obra *Estrella del Norte* dedicada a la guadalupana y publicada en 1688 también fue determinante.<sup>254</sup> Del siglo XVIII hay que señalar principalmente dos obras. Por un lado, el *Escudo de Armas* de Cayetano Cabrera<sup>255</sup> y la *Maravilla americana* del pintor Miguel Cabrera,<sup>256</sup> suscitada tras la participación de su autor, el afamado pintor novohispano, en uno de los dictámenes realizados a la imagen original de la Virgen junto con otros pintores como José de Ibarra, Manuel de Osorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, José de Alzibar y José Ventura Arnaez.

La imagen original de la Guadalupe responde al tipo iconográfico de la *Virgen sobre el creciente*. De cuerpo entero, ha adoptado los símbolos astrales de la *mulier amicta sole*. Las manos en el pecho la identifican como una imagen orante de la Virgen que inclina levemente el rostro. El paño que cubre la cabeza y parte del cuerpo de la Virgen recuerda al *maphorion* de los iconos bizantinos. La identificación de la Virgen como imagen de la Iglesia le había permitido acoger al imaginario mariano los perfiles iconográficos de figuras como la esposa del Cantar de los Cantares o la *mulier amicta sole*. Este último terminó por convertirse en un aspecto clave, y con el tiempo exclusivo, de las tipologías de la Inmaculada. Para entonces, y debido en parte al éxito de esta adopción y del ambiente especial a favor del misterio en el ámbito hispánico, un número elevado de las antiguas devociones marianas de la Virgen incorporaron símbolos como la luna, el rayo o la corona

---

<sup>254</sup> FRANCISCO FLORENCIA (1688): *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido (...)*, México. La obra fundamental para el culto guadalupano es la de Miguel SÁNCHEZ (1648): *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México.

<sup>255</sup> CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de (1746): *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima Ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su portentosa imagen del Mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el pasado de 1737. En la angustia que causó la pestilencia que cebada con mayor rigor en los Indios, mitigó sus ardore al abrigo de tanta sombra (...)*, México, Vda. De D. Joseph Bernardo de Hoyal.

<sup>256</sup> CABRERA, Miguel (1756): *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México*, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.

de doce estrella.<sup>257</sup> En la adopción de estos atributos está implícito el pasaje bíblico de la mujer que vio san Juan en Patmos. Recordemos que en época medieval los perfiles de la *mulier* sirvieron como tema de encuadre de las representaciones de apariciones marianas. Por ese motivo veíamos figurada a la Virgen con los rayos del sol a su espalda en casos como la historia de la vida de santa Colette que representaba la visión que tuvo de la Virgen en el cielo [fig. 74].



**Fig. 159.** Verdadero retrato de Nuestra Señora de Guadalupe (extremadura), s. XVIII, en *Historia universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nra. Señora de Guadalupe*, de Francisco de san José (1743).

La razón por la que se adoptó el nombre de Virgen de Guadalupe sigue siendo un misterio aunque no faltaron teorías al respecto. Como presupone Francisco de la Maza, se dice que pudo estar dispuesta originalmente una imagen de la extremeña Nuestra Señora de Guadalupe en la ermita del Tepeyac y que luego sería sustituida por la mexicana.<sup>258</sup> Lo cierto es que el nombre es lo único que tienen en común estas dos advocaciones [fig. 159]. Eso no

<sup>257</sup> Remito de nuevo al estudio sobre este proceso realizado por el Dr. Rafael García Mahiques y al capítulo de la presente tesis sobre la Virgen “María como la *mulier amicta sole*. La Virgen sobre el creciente”. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. (1995): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius”, *Ars longa*, 6, pp. 187-197.

<sup>258</sup> DE LA MAZA (1984): *op. cit.*, p. 19.

fue motivo suficiente para que, desde la península, se quisiera poner en relación ambas devociones. Francisco de san José publicó en 1743 su *Historia universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nra. Señora de Guadalupe* donde recoge la tradición de que la Guadalupana del Tepeyac es una copia de una imagen en madera de la Virgen situada en el coro del monasterio extremeño.<sup>259</sup>

No era la única devoción mariana del virreinato pero sí existió la intención de hacerla prevaler y expandirla por todo el territorio. La gran mayoría de cultos existentes en Nueva España en los siglos XVII y XVIII, sobre todo los marianos, tuvieron una repercusión local. Sobre éstos destacaban los promocionados por distintos poderes virreinales, como la Virgen de los Remedios, cuya ermita estaba bajo el auspicio del cabildo de la catedral de México desde 1574, siendo una clara muestra del interés por controlar y establecer un dominio de la religiosidad popular en la capital.<sup>260</sup> El culto de algunas de estas imágenes tienen también un origen milagroso.<sup>261</sup> Pero a pesar de ello, está claro que solo el culto guadalupano consiguió este propósito de expansión, desplazando a la Virgen de los Remedios.

El discurso concepcionista se vio enriquecido en Nueva España con el auge del culto a la Virgen de Guadalupe que, en su tipología iconográfica, estaba del todo cercano a la

---

<sup>259</sup> “[...] es preciso satisfacer al reparo, que se pone delante de los ojos, a los que han visto el original, o copias de la Imagen de México, y a la de Guadalupe Extremeña, primitiva de este nombre: piensan que solo tiene la Mexicana el título de Guadalupe, porque es de diversa hechura y aunque le basta el nombre para ser muy milagrosa, quiso la Madre de Dios sacase de este Santuario en todo la semejanza, la estatura, el talle, la forma, color y adornos pues enfrente de la antiquísima Imagen de nuestra Señora de Guadalupe hay en el Coro otra de talla, que se colocó en un arco, que vuela sobre la silla del Prior [...] y es tan semejante a este, que parece la tomó la Virgen por idea para sacar en la Mexicana una perfecta copia” SAN JOSEPH, Francisco de (1743): *Historia universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nra. Señora de Guadalupe, fundacion y grandeza de su santa Casa, y algunos de los milagros qe ha hecho en este presente siglo, [...]*, Madrid, por Antonio Marín, p. 144.

<sup>260</sup> Esta ermita contaba con uno de los primeros programas visuales de exaltación mariana en el virreinato, que no ha llegado hasta nuestros días, y que debió ser muestra de la importancia que se le dio a esta devoción mariana. Véase, GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, GARCÍA VALENCIA, Édgar (2008): “Remedios contra el olvido. Emblemática y conquista en los muros del primer santuario mariano de América”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo II, pp. 849-860.

<sup>261</sup> Por ejemplo, la imagen de la Virgen de los remedios se tenía por una escultura traída por Hernán Cortés y que éste perdió durante los acontecimientos de la conocida como “Noche Triste” y que años después sería hallada por el indio Juan Tovar del interior de un maguey. CISNEROS, Luis de (1621): *Historia de el principio, y origen progressos y venidas a Mexico, y milagros de la Santa Y magen de nuestra Señora de los Remedios, extramuros de Mexico*, México, imprenta del bachiller Juan Blanco de Alcazar.

imagen de la Inmaculada y no faltaron comparaciones.<sup>262</sup> De ello se dio cuenta Miguel Sánchez quien llegaría a construir su obra en atención a la comparación de la guadalupana con la Mujer del Apocalipsis, lo que fue el origen de la excepcionalidad iconográfica aparecida a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Toda manifestación genuina en la visualidad artística que se produce de forma continuada se debe a un impulso principal y en el caso de México su generador es el culto guadalupano. Eso no quiere decir que acapare todo el discurso concepcionista puesto que, con independencia de las soflamas guadalupanas, se construyeron alegatos immaculistas señeros por parte de los principales actores civiles y religiosos del virreinato. Más allá de tratarse de una imagen aparecida, la defensa del estatuto de imagen *acheiropoietas* para el original del Tepeyac tomaría parte de las soflamas en defensa de la Inmaculada Concepción con una singularidad irreconocible en otras devociones marianas del ámbito hispano.

## LA VIRGEN DE GUADALUPE COMO LA MUJER DEL APOCALIPSIS

En las primeras páginas de su obra *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, Miguel Sánchez reconoce en la imagen original de la Guadalupe a la *mulier amicta sole* del Apocalipsis.<sup>263</sup> Sobre este *descubrimiento* apuntala la tesis de su discurso, presente desde el propio título. Afirmaba de esta forma que la historia de las apariciones de la Virgen en el Tepeyac y su imprimación milagrosa en el ayate del indio Juan Diego había estado profetizada por el más destacado vidente mariano, el evangelista san Juan. La

<sup>262</sup> “[...] y siendo ello así, que en Guadalupe estampó a su altísimo Trono con cerco de luces el que en las de los Santos fue engendrado [...] Sirviendo colores a su pincel los nácares de unas flores aborto milagroso de un cerro erizo de las peñas, por cuajado de abrojos: *rosas inter spinas*. Que recogidos en una capa [...] a su descoger hicieron patente esta obra de la Omnipotencia entre fondos de nubes: *nubes matutinas*. No es evidente ser este florido retrato, esta pintura rosea de la Purísima Concepción.” NAVARRO DE SAN ANTONIO, Bartholome (1686): *Sermon que en la festividad (este año de 85 transferida) de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe predicó el Jueves infraoctavo de la Purísima Concepción en el Convento observatorio de Señoras Religiosas de Sancta Theresa de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, por Diego Fernandez de Leon, f.2r-2v.

<sup>263</sup> “Siempre que contemplaba la santa imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, mi señora, no solamente en las continuas asistencias de su santuario, sino en las afectuosas aclamaciones de mi corazón se me representaba la imagen, que el evangelista san Juan, en el capítulo doce de su Apocalipsis, vio pintada en el cielo, y deseaba con mi pluma, a un mismo tiempo carear a estas dos imágenes, para que la piedad cristiana contemplase en la imagen del cielo el original por profecía, y en la imagen de la tierra el trasunto por milagro”. SÁNCHEZ (1981) [1648]: *op. cit.*, pp. 157-158.



opinión de Sánchez entronca con el fervor del nacionalismo criollo que se había iniciado a mediados del siglo XVII en Nueva España. Él mismo había contribuido con dicho movimiento intelectual años antes con la publicación, en 1640, de un sermón con motivo de la celebración de la beatificación de Felipe de Jesús, el primer criollo novohispano en subir a los altares [fig. 160]. En su arenga, ocho años antes de la aparición de la obra sobre la Virgen de Guadalupe, introduce la figura de la Mujer del Apocalipsis y la compara con México,<sup>264</sup> ejemplo sobre el que vuelve a incidir en su obra guadalupana de 1648.<sup>265</sup> Miguel Sánchez no se limitó a este cotejo sino que analizó el texto original del Apocalipsis para entrelazar y *descifrar* los símbolos de lo que él llama el “original profético” visto por san Juan en Patmos y su “trasunto por milagro” en la imagen de la Virgen de Guadalupe.



**Fig. 160.** *Celebración de la beatificación de Felipe de Jesús en México*, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México.

<sup>264</sup> DE LA MAZA (1984): *op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>265</sup> “Estaba la mujer vestida de sol. Ya vamos entendidos que aquesta es México”. SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *op. cit.*, p. 165.

El impulso de Sánchez cambió sustancialmente las tipologías iconográficas guadalupanas, ampliando los recursos retóricos. De esta forma, san Juan quedaría así identificado como evangelista guadalupano, a modo de un profeta del triunfo del catolicismo en América [cat. 9]. En el templo de Coixtlahuaca, en el actual estado de Oaxaca, se conserva una de las dos únicas imágenes conocidas en las que la Virgen de Guadalupe sustituye a la Mujer del Apocalipsis en el conocido tipo de san Juan en Patmos [fig. 161]. La disposición y los atributos se corresponden con la tradición visual anteriormente estudiada. La *mulier*, o la Virgen de Guadalupe, aparece en la parte alta de la composición provista del par de alas [fig. 165].



Fig. 161. *Visión de san Juan en Patmos*, Gregorio Lara, s. XVIII, templo de Coixtlahuaca, Oaxaca.

La exégesis de Miguel Sánchez, mucho más compleja, se detiene en el análisis de los distintos pasajes del capítulo 12.<sup>266</sup> La osadía del autor empieza por discurrir que, llamándose él como san Miguel, la escritura por su parte de aquel libro en dedicación de la Virgen era equiparable a la lucha en defensa de la *mulier* que protagoniza el arcángel contra el dragón de siete cabezas.<sup>267</sup> Sánchez dio fundamento a su interpretación afirmando que la Virgen había quedado retratada en la tilma del indio tal y como se le había mostrado a éste y también, con anterioridad, al propio evangelista. Entre ambas historias va encontrado diversas conexiones. De esa forma, el vidente de Patmos, como testigo de la mariofanía apocalíptica, se convierte en figura de los otros tres nuevos Juanes, testimonios del milagro guadalupano, que son el indio Juan Diego, el obispo Juan de Zumárraga y Juan Bernardino.

De la misma forma, interpretó que el espacio insular de Patmos estaba anunciando que la *mulier* había de manifestarse en México-Tenochtitlán, ciudad construida sobre las aguas del lago Texcoco.<sup>268</sup> La parábola de Sánchez busca convertir la ciudad de México en un espacio simbólico predestinado para acoger al cristianismo de la mano de la monarquía hispánica y para servir de regazo en el que se manifestase la Virgen por medio de su copia en Guadalupe. No sorprende así que el dragón de siete cabezas sea visto como la idolatría asentada en el Nuevo Mundo, a los ángeles que luchan contra éste como los conquistadores y que se identifique al arcángel Miguel con Hernán Cortés. Para ello realiza una interpretación del pasado prehispánico por medio de la cual en la historia de aquel pueblo antiguo se habían manifestado diversas señales que no eran sino augurios de la llegada de la verdadera fe<sup>269</sup> y de la mariofanía del Tepeyac. La singularidad de esta interpretación hace

---

<sup>266</sup> Francisco de la Maza fue el primero en centrar la atención en la exégesis de Miguel Sánchez en su citada obra sobre el *Guadalupanismo mexicano* con la que inició este tipo de estudios. Jaime Cuadriello ha seguido la estela marcada por de la Maza en un estudio publicado primero en la revista *Artes de México* que amplió y mejoró posteriormente. DE LA MAZA (1984): *op. cit.*, pp. 54-73; CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

<sup>267</sup> SÁNCHEZ (1981) [1648]: *op. cit.*, p. 151.

<sup>268</sup> “Que esta ciudad [de México] era muy parecida a la isla de Patmos, pues a mano la habían compuesto los naturales de ella con tierras sobre aguas, quedando siempre cercada de mares o lagunas”. SÁNCHEZ (1981) [1648]: *op. cit.*, p. 162.

<sup>269</sup> Miguel Sánchez hace uso del mismo discurso empleado durante el siglo XVI por los primeros evangelizadores y por el mundo europeo que interpretó el pasado prehispánico bajo su propia óptica, como un capítulo más de la

que el texto del Apocalipsis se tornase en profecía tanto del milagro guadalupano como de la evangelización de México, construyendo un discurso de exaltación patriótica para el cual el sacerdote oratoriano rescató del pasado prehispánico la leyenda de la fundación de México-Tenochtitlán.



**Fig. 162.** *La fundación de México-Tenochtitlán*, anónimo, s. XVIII, Museo Nacional de Historia, México.

Recopilada por los cronistas de la época, el origen mitológico de México establece que Huitzilopochtli, dios de los mexicas, ordenó a su pueblo que marchara hacia el sur y que fundara un nuevo Reino. Éste había de asentarse en aquel lugar donde vieran un águila detenida sobre un nopal devorando a una serpiente. Llegaron entonces al Valle de México y allí, en un islote del lago Texcoco, se toparon con el anunciado portento [fig. 162]. La imagen de un águila sobre el nopal o chumbera que lleva una serpiente en la boca se convirtió en emblema del México hispánico, como puede comprobarse en los escudos de la

---

historia antigua a la espera de su inclusión en la historia de la salvación. Véase, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, HORCAJADA CAMPOS, Patricia, (2008): “La cultura náhuatl y los augurios de la venida de los conquistadores. Su papel en la asimilación europea del descubrimiento”, en FERRER MAESTRO, J., BARCELÓ, P. (ed.): *Europa: historia, imagen y mito / Europa: Geschichte, Bilder und Mythos*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 375-390.

época. También la sede arzobispal, consagrada a la Asunción de Nuestra Señora, hizo lo mismo. Su escudo mostraba a la Virgen sobre un nopal, con el águila bicéfala de los Habsburgo a sus espaldas. Coronaba la imagen la tiara papal a la cual acompañaban las llaves de san Pedro.<sup>270</sup> En la portada del libro de Miguel Sánchez de 1648 aparece ese mismo escudo [fig. 163].



Fig. 163. Detalle de la portada del libro *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, de Miguel Sánchez, 1648.

La exégesis de Miguel Sánchez tiene el doble valor de, por un lado, implicar la leyenda de las apariciones marianas con el origen de la evangelización y el discurso de dominación hispánica y, por otro, de dar inicio a lo que será la consumación de la búsqueda de un símbolo propio para el virreinato. La restauración de esta leyenda sirve para convertir a la Guadalupana en el prototipo ideal de imagen o blasón de la Nueva España, cuya consumación llegará años después, en 1746, con la proclamación pontificia del patronato de María de Guadalupe sobre todo el reino.<sup>271</sup> Para ello se pone el acento en los versículos

<sup>270</sup> Puede verse este escudo representado en algunas tesis universitarias de mediados del siglo XVII conservadas en el Archivo General de la Nación de México.

<sup>271</sup> En 1737 se declaró su protectorado sobre la ciudad de México, nueve años después se extendió dicho patrocinio sobre el resto del virreinato de Nueva España cuya confirmación pontificia llegó en 1764 de la mano de Benedicto XIV. Véase, CUADRIELLO, Jaime (1998): "El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de

finales del capítulo 12 del Apocalipsis en los que se dice que el dragón, una vez vencido por san Miguel, volvió a perseguir a la Mujer pero a ésta le fueron dadas “las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos del Dragón” (Ap 12,14). Sánchez vuelve a insistir con sus analogías y en esta ocasión ve en el Tepeyac, paraje árido en el que tienen lugar las apariciones marianas al indio Juan Diego, el desierto que acoge a la Virgen y, por supuesto, a México como el águila que le presta sus alas a María: “[...] dispuso se le diesen a esta mujer dos alas de águila grande, para que con ellas volase al desierto y allí tuviese permanente seguridad, como la tuvo. Pongamos por lo temporal y humano esta dádiva en México, cuyo blasón y escudo de armas fue un águila real sobre un tunal”.<sup>272</sup>



**Fig. 164.** San Juan evangelista en Patmos-Tenochtilán, detalle del lienzo *Imagen de la Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones*, anónimo, s. XVII, Museo de la Basílica de Guadalupe, [cat. 229].

Todo este aparato formó la base del imaginario guadalupano, traduciéndose de formas distintas en la visualidad artística. A pesar de que las apariciones y el resto de escenas de la leyenda tuvieron su correspondiente narración en imágenes no se expresaron las referencias a este discurso exegético, en un ejercicio de doble nivel de lectura de esta

la Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746”, en *Tiempos de América*, n. 2, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 3-18.

<sup>272</sup> SÁNCHEZ (1981) [1648]: *op. cit.*, p. 172.

devoción mariana. Únicamente en dos ocasiones la Virgen de Guadalupe sustituye a la Mujer del Apocalipsis en la representación del tipo iconográfico de san Juan en Patmos. Uno de ellos se dio en diversos retratos del ayate guadalupano con la historia de las apariciones, género pictórico de amplia difusión y cuyas combinaciones en su programa visual fueron muy variadas. En unos de estos lienzos conservados en el Museo de la Basílica de Guadalupe la Virgen está acompañada por los arcángeles Miguel y Gabriel como ángeles marianos excelencia [cat. 229]. A los pies puede verse la escena de san Juan en Patmos y cómo al interior del Egeo surge el nopal con el águila y la serpiente donde, justo al lado, se aparece María de Guadalupe [fig. 164]. Es sin duda la fórmula narrativa conservada que precisa mejor y pone más directamente en relación las dos “apariciones marianas”. El lienzo de Coixtlahuaca que Gregorio José de Lara debió pintar ya a finales del siglo XVIII recurría al mismo tópico pero prescindiendo de los emblemas prehispánicos y guardaba mayor relación con el pasaje apocalíptico y la tradición visual del tipo iconográfico al presentar a la Virgen con el par de alas, gesto del cual se prescindía en el anterior lienzo anónimo del Museo de la Basílica [fig. 165].<sup>273</sup>



Fig. 165. La Guadalupana como la Mujer del Apocalipsis, *Visión de san Juan en Patmos*, (detalle).

<sup>273</sup> Este lienzo de Coixtlahuaca es del todo cercano al tipo iconográfico de san Juan en Patmos según la tradición que se ha explicado en el anterior capítulo. Puede apreciarse algún detalle como los barcos en alta mar. En el arte Barroco se consolidó la costumbre de representar a la *mulier* con los rasgos de la Inmaculada, como en el conocido lienzo de Velázquez en la National Gallery de Londres. Puede que Gregorio José de Lara siguiese un grabado con este modelo y que, en atención a la aceptada identificación de la Guadalupana como una imagen de la Inmaculada, decidiese realizar esta obra insólita.



**Fig. 166.** Imagen de la Virgen de Guadalupe sobre las armas mexicanas con san Juan y Juan Diego, Miguel de Villavicencio, s. XVIII, grabado publicado en la imprenta de Felipe Zuñiga y Ontiveros, Biblioteca Nacional, Madrid.

La representación visual de este discurso retórico se tradujo principalmente en imágenes conceptuales en las que san Juan se convierte definitivamente en un evangelista guadalupano. Aparecerá junto a la Virgen acompañando al indio Juan Diego, o solo, en un Patmos que ya es sin disimulos el México virreinal. No se trata tanto de una identificación topográfica del emplazamiento como de una alusión simbólica de Nueva España por medio de la representación de sus armas fundacionales. En un grabado de Manuel de Villavicencio



se aprecia el concierto de todos estos aspectos que habían nacido de la declaración apocalíptica de Miguel Sánchez [fig. 166].<sup>274</sup> En el centro, la Virgen descansa sobre el águila y el nopal mientras es escoltada por los dos Juanes marianos. El episodio de la *mulier amicta sole* está resumido por el juego retórico del ensamblaje visual y reforzado por las inscripciones de los distintos versículos. El águila juega un papel destacado. Como suele ser habitual en el tipo iconográfico de san Juan en Patmos, porta en su boca el tintero. Su significación es múltiple. Es el águila del mito fundacional de la antigua Tenochtitlán convertida en águila novohispana y también la que presta a la *mulier* el par de alas e identifica al evangelista san Juan por ser su correspondiente de entre el tetramorfos. La serpiente que debiera llevar en la boca aparece enroscada en el nopal y vomita un río de agua para permitir que también ella, identificada con el pasaje del Apocalipsis (Ap 12,15-16), forme parte del juego de relaciones tipológicas. Se unen así el México prehispánico, la tradición bíblica y el reino de Nueva España como conjunción de estas dos últimas.

Fue a partir de mediados del siglo XVIII cuando tuvieron lugar las programaciones visuales más genuinas donde la *mulier* y el águila confluyen como símbolo nacionalista. Es entonces cuando aparece también un nuevo género: las imágenes de Jura. En una de estas, realizado por José de Ribera y Argomanis, aparece el águila con el resto de emblemas fundacionales como blasón que sustenta a la Virgen [fig. 167]. Está acompañada por el indio Juan Diego que ofrece las flores a la Virgen y por la personificación de América como un indio con tocado de plumas, de acuerdo con el tópico en su representación.<sup>275</sup> Esta nueva tipología reconoce el patronazgo de María de Guadalupe iniciado en 1737 con su jura como patrona de la ciudad de México extendiéndose posteriormente sobre todo el virreinato de Nueva España.

<sup>274</sup> Este grabado tuvo un traslado curioso en un relieve de alabastro y estuco en la portada del templo del Oratorio de San Felipe Neri de Orizabal, dedicada hoy como santuario guadalupano [cat. 255].

<sup>275</sup> CUADRIELLO (1997): *op. cit.*, p. 278; BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus, p. 276.



**Fig. 167.** *Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe como patrona de la ciudad de México*, José de Ribera y Argománis, 1778, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

El águila adquiere un protagonismo destacado en relación con la Virgen de Guadalupe. Un detalle del lienzo sobre el taller celestial de Juan Villegas, cuyo tema será atendido en el próximo capítulo, muestra al águila portando una filacteria con la citada frase del Apocalipsis [fig. 168]. Miguel Sánchez recupera la tradición de que el águila era un animal que renovaba sus plumas tras alzar el vuelo y quemar sus alas al sol para descender rápido a las aguas de algún lago. Esta interpretación, cuyo origen medieval se encuentra entre los bestiarios, permanecía en la tradición emblemática como metáfora de regeneración [fig. 169]. Con todo ello, Sánchez ve en ella el símbolo de la conversión del México prehispánico que como el águila se acerca al sol del cristianismo para renacer sumergiéndose en las aguas del bautismo:

“Levanta el vuelo el águila a todo remontarse y avecindarse al sol, hasta sentirse vivamente abrasada, después al mismo vuelo se arroja a las aguas, donde se baña y refresca; con esto se recoge a su nido, en el se despluma remozándose alegre y reiterándose renovada para un nuevo vivir. Usó Dios con México, en su águila, de semejante renovación, permitiendo se avecindase al verdadero sol y calores de Cristo; que se arrojase a bañar en las aguas del bautismo, y después se recogiese y abrigase al nido de la Iglesia, en quien se desplumase de las vestiduras de la gentilidad y se vistiese de plumas y plumajes de triunfante cristiana”.

El ingenio de Miguel Sánchez asienta las bases de un discurso político y religioso tomando como base el capítulo 12 del Apocalipsis que implicó la exaltación de la Virgen de Guadalupe como emblema del sentimiento criollo novohispano. La paráfrasis visual de esta exégesis dio como muestra las anteriores manifestaciones artísticas y también desembarcó en el culto a la Inmaculada cuya proliferación en Nueva España de determinados tipos iconográficos, como la Virgen Apocalíptica, son un buen ejemplo. No obstante, sobre el culto a la Virgen de Guadalupe se generó también otro discurso en defensa de su imprimación milagrosa que mostraría de forma peculiar su vinculación con la apologética concepcionista.



**Fig. 168.** El Águila Magna del Apocalipsis, *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe* (detalle), s. XVIII, Museo Nacional de Arte, [fig. 170].



**Fig. 169.** “Jeroglífico con motivo de las Exequias de la Emperatriz María de Austria”, en *Libro de honras que hizo el colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la Emperatriz María de Austria [ ... ] 21 de abril de 1603*, Madrid, 1603. Biblioteca Nacional Madrid.

## **3.2 La defensa del milagro. Tipos iconográficos inmaculistas del culto guadalupano**

Buena parte de las soflamas y discursos sobre la imagen de la Virgen de Guadalupe trataban sobre lo milagroso de su imprimación. Lo que hacía único al original del Tepeyac era su estatuto de imagen *acheropoieta* que se veía como un trato especial y único de Dios al virreinato de Nueva España. En la defensa del milagro guadalupano se utilizaban los mismos principios que el catolicismo dispuso para la imagen religiosa. Baltasar de Echave Orio firma en 1606 la más antigua copia del original guadalupano como si se tratase de un manto sostenido en el aire cuyo modelo formal y significativo se encuentra en las imágenes de la verónica de Cristo [cat. 207]. La temprana ejecución del lienzo así como el gesto formal de manto pendiente testifican que antes de la publicación de las principales obras guadalupanas ya se veneraba el ayate como una imagen sagrada de factura sobrenatural.

José de Herrera, en un sermón de 1673 predicado en Puebla, compara directamente la imagen de la Virgen de Guadalupe con otra de Cristo, el conocido *Mandyllion* del rey Abgar de Edesa. Según la tradición, esta reliquia sería el verdadero

retrato de Cristo que él mismo envió en vida a dicho monarca. Se convirtió en *arquetipo* de la imagen de Cristo para el cristianismo de Oriente mientras que en Occidente pronto encontró su equivalente en el conocido como retrato de la Verónica, que no es sino una evolución del modelo oriental.<sup>276</sup> El sacerdote dominico pone al mismo nivel una imagen y otra aludiendo a que la imagen del Tepeyac era el verdadero retrato de la Virgen y eleva la tradición guadalupana al nivel de sagrada reliquia:

“Ya se vio la primera, cuando proveyéndole benigno el Salvador, su piadosa petición a el Rey Agabaro (sic), en su propia capa estampó su divino rostro [...] Ya estaba la Imagen del varón restituida, como testifica el libro, y en la capa restaurada la sombra, como prueba este suceso; pero todavía faltaba la sombra de la Imagen de la mujer en la capa [...]. Ya no: pues la goza la Iglesia, en nuestro México, en otra capa, estampada a primores del pincel divino”<sup>277</sup>

Como en los verdaderos retratos de Cristo, en el caso guadalupano la propia imagen se convertía en la principal prueba del portento divino que se defendía realizado sobre el lienzo del Tepeyac. El discurso no es único sino propio de la teoría del icono religioso asentada en Trento. Así lo entendía Francisco de Florencia quien en su *Zodiaco mariano* realizó un *mapa* de la devoción mariana en Nueva España a finales del siglo XVII, aunque no vería la luz hasta el siglo siguiente con la ayuda de Juan Antonio de Oviedo.<sup>278</sup> Esta obra es un compendio de los principales cultos marianos novohispanos que contaban con fama de haber sido prolíficos en milagros. La gran mayoría de estas imágenes carecían de documentos históricos que diesen fe de la veracidad de sus cultos y hechos milagrosos. Para él era suficiente con la *tradición*, atestiguada por la presencia de la propia imagen. Florencia, en pleno auge del criollismo

<sup>276</sup> Véase, BELTING, Hans (2009): *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, p. 277-299.

<sup>277</sup> HERRERA, José de (1673): *Sermon, que predico el R. P. Lector Regente F. Joseph de Herrera, del Orden de Predicadores: En la solemne fiesta, que se celebró este Año de 1672. En el Convento de Religiosas de Santa Catalina de Sena desta Ciudad: A la Aparición milagrosa de la Santa Imagen de Guadalupe, dentro de las Octavas de la Inmaculada Concepción de la Virgen Santissima Nuestra Señora*, México, Viuda de Bernardo Calderón.

<sup>278</sup> FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): *El zodiaco mariano*, [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995]

mexicano, dotó a la *tradición* de un valor único que daba carta de autenticidad a estas devociones.<sup>279</sup>

La convicción de que en Nueva España Dios había obrado de forma excepcional sobre el resto de territorios cristianos al otorgarle el verdadero retrato de la Virgen en Guadalupe se tradujo a partir de 1670 con la adopción de un pasaje de los salmos que rezaba que no había hecho cosa semejante Dios por ninguna otra nación (Sal 147, 20). El *non fecit taliter omni natione* se convirtió en la frase latina que rubricó gran parte de los verdaderos retratos o imágenes de sustitución afectiva. Convertido al mismo tiempo en reliquia y prueba de la mariofanía, el ayate puede aparecer también siendo portado por el indio Juan Diego en una imagen conceptual que pretende ser sinopsis del portento [cat. 272-273].

Fue a mediados del siglo XVIII cuando tuvo lugar la eclosión del guadalupanismo mexicano. El culto a la Virgen del Tepeyac que se había ido expandiendo en el siglo anterior se erigió como la principal devoción del virreinato. Gozó de este mérito tras haberse insertado perfectamente en el discurso criollo mexicano. Con todo ello, también se vivió el arribo de programaciones visuales de mayor singularidad que apostaron por constituirse en reflejos visuales de la ejecución milagrosa del ayate.<sup>280</sup> En todo ello entra en juego un factor de marcada repercusión como es la identificación del discurso guadalupano con la defensa de la doctrina concepcionista. La mexicana Virgen de Guadalupe se convirtió en la Inmaculada de dicho virreinato americano. La clave para entender este proceso que irrumpe en las artes figurativas novohispanas se encuentra en los textos de devoción y especialmente

<sup>279</sup> ALCALÁ, Luisa Elena (1997): “¿Pues para qué son los papeles...?” Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”, *Tiempos de América*, n. 1, pp. 43-56; DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

<sup>280</sup> Este tipo de discursos que apuntalaban la tradición milagrosa de la confección de los sagrados originales fue bastante común, como en el caso de la Virgen de los Desamparados de Valencia y la costumbre de que había sido realizada por ángeles. PORTÚS PÉREZ, Javier (2009): “The Holy Depicting the Holy: Social and Aesthetic Issues”, en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 37-53; Sobre la Virgen de los Desamparados véase, GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2001): “La historia de la basílica comunicada por las obras de arte”, en *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos. 1991-2001*, [cat. exp.], Valencia.

en los sermones, verdaderos receptores del ímpetu vivido en estos asuntos y prueba fehaciente del modo en el que ambos discursos se nutrieron el uno al otro.

### EL TALLER CELESTIAL

En los inicios del culto a la Virgen de Guadalupe no se articuló ningún discurso que tratase el tema de su estatuto como imagen hecha por mano no humana. Lo extraordinario de la hechura estaba reconocido como una evidencia *histórica* de la aparición de la Virgen al indio Juan Diego, muestra de la generosidad divina ante el pueblo de México y testimonio de la promesa de amparo de la Virgen. Pero ni Miguel Sánchez en su *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* ni el *Nican Mopohua* abordan el asunto de la imprimación milagrosa más allá de relatar el momento en el que Juan Diego deja caer las flores de su ayate y, en presencia del obispo Zumárraga, éstas dibujan la imagen de la Virgen. El reconocimiento de la intervención divina por medio de un *pincel celestial* fue una invención posterior.<sup>281</sup>

La consideración del lienzo de la Virgen de Guadalupe como un verdadero retrato de María permitió la adopción de la teoría de la imagen en el cristianismo. Para ello, los sermones recuperan a los santos Padres de la Iglesia que habían salido en defensa de las imágenes, especialmente en el conflicto iconoclasta, y cuyas palabras se convirtieron en el fundamento teológico sobre este tema. Por ese motivo san Juan Damasceno aparece retratado en algunas composiciones de temática guadalupana. El motivo es doble, puesto que se produce también la implicación con el discurso concepcionista. Como prueba, un número elevado de sermones guadalupanos están dedicados a la Concepción Inmaculada de María. La defensa de esta doctrina fue el tema de discusión dogmática más destacado del mundo hispánico y había sido utilizado por autoridades eclesiásticas y poderes civiles como arma de unificación territorial y

---

<sup>281</sup> CUADRIELLO, Jaime (1995): "Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?", en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 238.



social. Esto justifica la especial proliferación de obras sobre la Inmaculada no solo en Nueva España sino en el resto de virreinos.

En los sermones se puede apreciar el origen de todo este planteamiento que no es otro que ver cómo la defensa del milagro guadalupano servía para respaldar que María había sido librada del pecado original. Para ello se pone en relación coincidencias tales como la proximidad de las fechas de las festividades de la Inmaculada Concepción y la Virgen de Guadalupe.<sup>282</sup> La conclusión de todo esto es que, al poner en relación ambos discursos se permitió que la Guadalupana se apoderara de una fórmula visual que se había gestado para la defensa de la Concepción Inmaculada de María, la del taller celestial: “Para celebrar la Concepción, fue la primera imagen de luces, y la segunda de flores. A ello parece que corresponde haber celebrado la Iglesia solemne fiesta a la Concepción Inmaculada de nuestra Reina y congregarse al tercer día la devoción [...] para rendirle aplausos, con sagrados cultos en su Imagen, que pintó Dios, de rosas en Guadalupe”.<sup>283</sup>

El punto de partida es la idea de representar a Dios creador como un pintor, idea que sustituyó en época moderna a las versiones medievales de Dios como alfarero o arquitecto. La concreción de esta visión de Dios como pintor, en relación con la Inmaculada, se realizó por medio del tipo iconográfico de la Virgen pintada por el Padre Eterno. Suele aparecer Dios ante un lienzo en el que está dando los últimos trazos de una pintura de la Inmaculada. Se trata de una representación visual de la creación de María *ab aeterno*, anterior al pecado original. Los oradores sacros novohispanos explicaban que en su Concepción la Virgen María había sido como una tabla preparada sobre la que “el mismo Dios, como soberano Pintor, había de pintar a esmeros de su

---

<sup>282</sup> El milagro de la imprimación de la imagen de la Virgen en el ayate del indio Juan Diego se celebra el 12 de diciembre, El 8 del mismo mes la Inmaculada. Las autoridades eclesiásticas novohispanas lucharon por conseguir que la Guadalupana contara con el privilegio de fiesta propia.

<sup>283</sup> HERRERA (1673);, *op. cit.*

saber infinito”.<sup>284</sup> Una concepción neoplatónica de la creación por medio de la cual María estuvo presente, antes que de forma corpórea, en la mente divina.

En el seno de la defensa del milagro guadalupano, resultó eficaz la adopción del tema del taller celestial del cual surgirán varios tipos iconográficos *sui generis*. En este sentido, hubo alegatos como el del dominico José de Herrera el cual defendía que Dios había puesto ante sí la imagen de la Virgen para realizar el lienzo de la Virgen de Guadalupe como un retrato fiel del original.<sup>285</sup> Pero la adopción de este esquema de representación no solo cometía el propósito de dar demostración visual del carácter *acheropoieta* de la imagen grabada en la tilma, sino que reafirmaba el perfil concepcionista del original guadalupano:

“Lo mismo fue concebirle exenta de el original contagio la Señora Emperatriz Suprema de Cielo, y tierra María, que dibujarla, pintor Sacro, el Omnipotente de rosas, cuyas lozanas entre espinas, antes archeros de su belleza, que ultraje de su hermosura, en el campo de una capa vencieron lo peregrino de la que de nubes matutinas con bordaduras de perlas tejíó primorosa la naturaleza, para rebozar la Aurora.”<sup>286</sup>

El sermón equipara la voluntad divina de preservar a María de la culpa original con la confección prodigiosa de la imagen de la Virgen de Guadalupe, presentando a Dios como un maestro de la pintura que con las rosas delinea el retrato en la tilma. Un lienzo de Joaquín Villegas conservado en el Museo Nacional de Arte,<sup>287</sup> aunque no está reconocido como el primero en crear la temática, da buena cuenta del modo en el que se formuló la imagen y se argumentó la equivalencia del discurso concepcionista con el guadalupano [fig. 170]. Dos angelillos sujetan la imagen de la Virgen de Guadalupe para que Dios Padre, pincel en mano, ejecute la pintura. De la boca de este último surge

<sup>284</sup> SAN JOSÉ, Juan de (1701): *Sagrado retrato, e idea panegírica de la Soberana Imagen de Maria SS. de Guadalupe de México. En la fiesta Annual la Congregación Venerable de S. Phelippe Neri le consagra, en la Iglesia Parroquial de la Villa de Llerena, y Real de Sombrerete, como á su Patrona*, En México, por Juan Joseph Guillena Carrascoso, [f.2].

<sup>285</sup> “[...] dice S. Vicente Ferrer [...] cuando el pintor quiere sacar una Imagen fiel del original pone éste ante sí, con que no es mucho retrate tan al vivo la preregrina hermosura de María, esta milagrosa Imagen, si al retratarla se halla tan a los ojos del mas diestro pintor, el original”. HERRERA (1673);, *op. cit.*

<sup>286</sup> NAVARRO DE SAN ANTONIO, Bartolomé (1686): *Sermon que en la festividad (este año de 85 transferida) de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe predicó el Jueves infraoctavo de la Purísima Concepción en el Convento observatorio de Señoras Religiosas de Sancta Theresa de la Puebla de los Angeles*, Puebla, por Diego Fernández de León, f.2r.

<sup>287</sup> Debíó estar emplazado originalmente en algún templo de la zona de Puebla y Tlaxcala.

en latín la frase de Isaías, “en las palmas de mis manos te tengo tatuada” (Is 49,16).<sup>288</sup> Los bártulos de pintor confirman al Creador como autor del artificio y el texto de la filacteria reafirma que, por ser él quien lo ejecuta, estamos ante un fiel retrato de la Virgen. Si por estos cauces queda asignada la autoría, la declaración en tono apologético de la imagen le corresponde al Hijo quien, mano en el pecho, se presenta como el amado esposo del Cantar de los Cantares.<sup>289</sup> El reconocimiento le viene dado tanto por la leyenda saliente de sus labios como por los gestos que recuerdan el modo en el que se describe la relación amorosa entre los amantes en el citado texto bíblico: “Ponme como un sello sobre tu corazón, como una marca sobre tu brazo; porque fuerte es como la muerte el amor; duros como el Seol los celos; sus brasas, brasas de fuego, fuerte llama” (Ct. 8,6).<sup>290</sup> El indio Juan Diego arrodillado ante la Trinidad, junto con el texto de la cartela que él sujeta, completa la visión de esta composición y descubre su declaración criollista que apuntala la presencia del águila mexicana [fig. 168].

Lo genuino en la traslación de esta temática concepcionista no fue solo la combinación con aspectos propios de la devoción a la Virgen de Guadalupe sino las distintas variantes en el reconocimiento de la autoría de la ejecución del retrato guadalupano. Algunas ideas expresadas por escrito no trascendieron lo visual, como la declaración de Francisco de Florencia en su obra *Estrella del Norte de México* que infiere que el original guadalupano era un retrato de María realizado por san Gabriel, san Miguel, o por el ángel que aparece representado a sus pies. También hubo quien,

---

<sup>288</sup> Adjudicada a la propia Virgen por un angelillo puede leerse: “*Thronus meus in columna nubis*” (mi trono está en una columna de nubes) (Qo 24,7). La filacteria de Dios Hijo dice: “*Ecce tu pulchra es amica mea*” (Que bella eres, amada mía) (Ct 1). Esta frase, que nos retrae al tipo iconográfico de la *Tota pluchra*, confirma igualmente la Concepción Inmaculada de la Virgen mientras que la del Espíritu Santo hace referencia al misterio de la Encarnación.

<sup>289</sup> Podemos ver un ejemplo de esta relación entre Cristo y María en un sermón a la Virgen de Guadalupe, anteriormente citado. Está publicado en 1701 y, si seguimos la atribución del lienzo como de Villegas (activo entre 1713-1753), se trata de un texto anterior a su ejecución: “Consideraba el Venerable Gaspar Sánchez, los castísimos amores, y caricias con que se amaban el Esposo, y la Esposa [del Cantar de los Cantares], [...] Desde entonces, quedó estampada la Imagen de la Esposa, en el corazón del Esposo: *Ipse Sponsa imaginem se gestare dicit*. Que este Esposo sea Cristo, y la Esposa María, común sentir es de todos”. SAN JOSÉ, Juan de (1701): *op. cit.*, [f.1.].

<sup>290</sup> El sello o retrato que el amado graba en su corazón sirve como metáfora del papel de la imagen religiosa para el fiel quien se siente asistido ante la ausencia del destinatario de su amor sacro, en este caso la Virgen de Guadalupe, por medio de esa imagen que el ha “grabado en su corazón”. DOMENECH GARCÍA (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción...”, *op. cit.*, p. 91.

renunciando expresamente a esta tesis de la manufactura angélica, defendió que había sido la propia Virgen quien pintó de su misma mano la pintura, *regalándola* al Nuevo Mundo.<sup>291</sup> Si bien estaba consolidada la creencia en su estatuto de imagen salida de los talleres divinos, la disputa verbo-visual surgió alrededor de ver a qué persona de la Trinidad se debía tal portento. El tipo iconográfico convencional fue el que identificaba en ello la mano de Dios Padre, como en el anterior lienzo de Joaquín Villegas, cuya formulación es más acorde con el tipo concepcionista del que toma origen y de la idea de Dios Creador. El resto de personas, el Hijo y el Espíritu Santo intervienen de forma más pasiva acompañando o incluso sustentando el lienzo [cat. 278-284].



**Fig. 170.** *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, Joaquín Villegas (atr.), s. XVIII, Museo Nacional de Arte, México.

<sup>291</sup> EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): *María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana, pp. 19-20. (citado por CUADRIELLO (2001): *op. cit.*, p. 169).

Es al pincel de Miguel Cabrera a quien hay que adjudicarle el primer lienzo conocido hasta el momento con el tema del taller celestial, cuya realización se supone de alrededor de 1759.<sup>292</sup> El original de Cabrera se ha perdido pero, además de una fotografía antigua, el Museo de la Basílica de Guadalupe custodia una copia novohispana de dicha composición [fig. 171]. El tipo iconográfico es el de Dios Padre pintando a la Virgen de Guadalupe. El lienzo parece una declaración auténtica del milagro guadalupano por el gesto de Cristo y la rosa que lleva en la mano. Las rosas del Tepeyac como instrumento de ejecución de la pintura, tal y como veíamos anunciado en el anterior sermón, permiten introducir a la segunda persona de la Trinidad como actor, además de acompañante, en la ejecución artística.



**Fig. 171.** *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, anónimo novohispano (sobre modelo de Miguel Cabrera hoy desaparecido), segunda mitad s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

<sup>292</sup> CUADRIELLO (2001): *op. cit.*, p. 164.



**Fig. 172.** *Dios Hijo pintando a la Virgen de Guadalupe*, anónimo novohispano, c. 1765, sacristía templo de la Congregación de clérigos de Santa María de Guadalupe, Querétaro.

En realidad, la manifestación más explícita de la intervención de Dios Hijo es un lienzo de la sacristía de la Congregación de clérigos de Santa María de Guadalupe, en Santiago de Querétaro, de alrededor de 1765 [fig. 172].<sup>293</sup> El tipo iconográfico es distinto al ser Cristo quien carga con la paleta y el pincel mientras apura la imagen de la Virgen María sobre el lienzo sustentado por dos angelillos. El Padre y el Espíritu Santo no son ajenos a la escena y aparecen en la parte superior en un esquema compositivo habitual en otros tipos iconográficos. La mirada amorosa de Cristo hacia María vuelve a recordar al esposo haciendo suyo un retrato de la amada, metáfora que debió estar presente en la base de la concepción de este nuevo tipo. La ejecución se produjo en el contexto de la declaración pontificia del patronato guadalupano sobre la Nueva España donde tuvieron lugar, con motivo de este acontecimiento, el grueso de las aportaciones al tema del Taller celestial en la oratorio sagrada. Los sermones llevados a la imprenta confirman la disputa existente por el reconocimiento de la autoría sobrenatural del

<sup>293</sup> El templo de la Congregación de Clérigos Seculares de Santa María de Guadalupe, en Querétaro, fue diseñado por el arquitecto José de Rayas Delgado y se consagró el 12 de mayo de 1680. En su interior se venera una réplica de la Virgen de Guadalupe *tocada* del original que es obra de Miguel Cabrera [cat. 210].

lienzo, donde también se apostó por Cristo como su artífice.<sup>294</sup> Aunque es a mediados del siglo XVIII cuando la retórica visual toma partido de estas apuestas y se formulan los tipos iconográficos, el tema del Taller celestial había estado presente en la producción homilética desde finales del siglo XVII.

Muestra de ello es que en 1701 se publica en México el sermón que Juan de San José, superior del convento de dominicos de Llerena, había predicado en la fiesta anual de la congregación de san Felipe Neri que tenía a la Guadalupana como su patrona. En el texto, que no había sido tenido en cuenta aun por la actual historiografía del arte mexicano, hace partícipe a las tres personas de la Trinidad del ejercicio de ejecución del original guadalupano. Lo hace en realidad aludiendo a la participación de toda la Trinidad en la Concepción Inmaculada de María. Para ello hace propio a san Buenaventura y su comentario sobre el Eclesiastés en el que habla de la sabiduría divina:

“Pero pregunto yo, ¿no sabremos quién fue el artífice de esta prodigiosa obra? [...] El que le dio el ser y perfecciones a esa divina Imagen, viéndola, numerándola y midiéndola, fue aquel divino saber que la colmó de todas [las] gracias, y perfecciones, para que en gracia, gloria, y misericordia, pareciese obra de su inmenso saber.[...] Y quien es éste, dijo la glosa, fue el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo [...] cada una de las tres divinas personas, vieron a María Santísima en su Concepción purísima, dispuesta, y prevenida tabla de pintura, pintaron su Imagen, para que se apareciese toda perfecta. [...] gozando desde aquel primer ser, esta divina Imagen, ser delineada por el poder del Padre, pintada por el saber del Hijo, e iluminada por el amor del Espíritu Santo.”<sup>295</sup>

Juan de san José describe la Concepción de María a partir de la comparación con el trabajo del pintor. Lo hace estableciendo el papel de cada uno de los miembros de la Trinidad en la Concepción de María, hasta la Encarnación. En primer lugar presenta a Dios creando en idea a la Virgen y lo compara con el bosquejo o dibujo

<sup>294</sup> “Retrato tan costoso y tan dolorosamente formado por el más diestro de los pintores, Cristo. ¿Qué es esto? ¿Qué ha de ser? Haber dado a luz Nuestro Divino Apeles tres retratos en uno: el de la Iglesia que fue su primer intento; el de su Cuerpo Sacratísimo, que es la Iglesia misma, de quien es el Pintor augustísima cabeza; y el de María de Guadalupe, que no es otra cosa, que un cuerpo formado de flores de los pies a la cabeza”. DE LA VEGA, Mariano Antonio (1757): *Sermón panegyrico que el día doce de diciembre de 1756 del solemne novenario con que se celebró la confirmación del universal Patronato en la Nueva España de María Santísima de Guadalupe*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana, (parecer). (citado por CUADRIELLO (2001): *op. cit.*, p. 161).

<sup>295</sup> SAN JOSÉ, Juan de (1701): *op. cit.*, [f.2v-3r].

previo del artista: “Es lo primero que hace el diestro Pintor disponer y aparejar la tabla o lienzo [...] hasta dejar el dibujo perfecto, y esto fue lo que hizo Dios”. Prosigue definiendo el trabajo de Cristo, en el momento de la Concepción de María, con darle color: “Así discurría yo, consideraba la Sabiduría divina del Hijo a María Santísima en el instante de su Concepción, viola hecha un lienzo dibujado, dispuesto, y prevenido, para ser pintada, y así dice; si al poder del Padre le tocó el dibujar, a mi como a su Hijo con mi saber, el pintar, así la elegí para mi Madre, para que yo encarnado en su vientre quede trasuntado, o sea mi Madre Imagen de mi mismo”.<sup>296</sup> Por último, el Espíritu Santo iluminó a la Virgen, como al finalizar la pintura, en el momento de la Encarnación. Las conclusiones a las que llega el predicador formaba parte de los textos de los santos Padres y de la habitual perorata concepcionista. Juan de San José confiesa *estar siguiendo de Nueros* la afirmación de que María en la Anunciación fue como una tabla dispuesta para la pintura y toma de Beda el venerable que fue el Espíritu Santo quien se encargó de darle el último retoque e iluminar la pintura.



Fig. 173. *El Espíritu Santo pintando a la Virgen de Guadalupe*, Juan Sánchez Salmerón o Hipólito de Rioja (atr.), segunda mitad s. XVII, templo de San Juan Tilapa.

La pintura de Querétaro, o el modelo que hubiese seguido y que, por lo tanto, inventara el tipo de Dios Hijo —el logos creador— pintando a la Virgen de Guadalupe,

<sup>296</sup> SAN JOSÉ, Juan de (1701): *op. cit.*, [f.3r; f. 4v].



tiene en este sermón y en sus fundamentos patristicos un antecedente para su configuración cuya base vuelve a ser de nuevo la doctrina de la Inmaculada. El templo de san Juan Tilapa, en el valle de Toluca, conserva la única composición existente de un tercer tipo iconográfico que presenta al Espíritu Santo pintando a la Virgen de Guadalupe [fig. 173]. Es una obra de mediados del siglo XVII y su atribución se la disputan Juan Sánchez Salmerón e Hipólito de Rioja. Estos últimos datos confirman que fue la primera vez que se representó el tema del taller celestial en Nueva España y además de una forma inusual, puesto que resulta difícil encontrar parangón en el arte cristiano. Este tipo recurre al tópico de la Encarnación donde por medio del *fiat*, la Virgen se declara dispuesta, como una *tabula rasa*, a que el Espíritu Santo *dibuje* sobre ella. Así lo declara la filacteria que surge de sus labios: *Ecce ancilla Domini tabula sum pictoria pingatin me quod volverit fiat mi hic secund verbu tuu.*<sup>297</sup> Este lienzo conservado en Tilapa y el sermón de Juan de San José, posterior en cerca de cuatro décadas, comparten la misma base patristica. Por eso parece que quiere representar cómo el Espíritu Santo *dibuja* sobre María tras el *fiat*.<sup>298</sup> El lienzo también parece que esté ilustrando el último momento de la ejecución de la pintura, a juzgar por los angelillos que preparan el pan de oro para dorar la imagen y, con ello, acorde con las palabras de Beda, consiga el Espíritu Santo *alumbrar* a la Virgen.

La temprana realización de este último lienzo nos retrae al discurso de exaltación criolla vivido en la Nueva España a finales del siglo XVII y que gravitó alrededor de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Por aquel entonces, Juan Sánchez Salmerón, uno de los posibles autores de la composición, formó parte del primer grupo de pintores que inspeccionó, por solicitud canónica, el original del Tepeyac. Este dato confirmaría que, en la programación de esta obra, existió la intención de querer

<sup>297</sup> He aquí la esclava del Señor, tabla dispuesta para la pintura, hágase según tu palabra (cfr. Lc 1,38).

<sup>298</sup> Un texto impreso en Sevilla a principios del siglo XVII presentaba la idea del Espíritu Santo como divino pintor de la Inmaculada con las siguientes palabras: "Pintó el Espíritu Santo a María, imagen suya perfectísima para madre de Dios, sacola tan prima, que dicen todos; que ni antes, ni después de esta Señora, habría quien le pareciese. Esta es [...] la Concepción de la Virgen imagen Santísima, fabricada y hecha por las manos del divino y celestial pintor [...] que es purísima, y toda perfecta, sin descubrirse en ella señal de pecado, más unos lo atribuyen al primor del divino pintor, que supo tan bien asentar el esmalte de la gracia, que no se parece rastro de pecado, y otros a que nunca le tuvo". OÑA, Pedro de (1615): *Razón del pecado original y preservación del en la Concepción Purísima de la Reyna de los Angeles Maria*, Sevilla, por Clemente Hidalgo.

representar el tópicus de la consideración social del arte de la pintura. La participación del colectivo de pintores de la Nueva España se concretó también con los sucesivos dictámenes de 1666, 1721, 1756 y 1787 y tiene su mejor expresión en la publicación de la obra *Maravilla Americana* por parte del pintor Miguel Cabrera, en 1756.



**Fig. 174.** *La Virgen de Guadalupe con san Lucas y san Juan junto con Duns Scoto y la Madre Agreda*, portada iglesia del Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas, c. 1707-1721.

Con la intención de conectar con este nuevo aspecto dentro del asunto del taller celestial cabe introducir un último ejemplo temático. Aunque solo sea en un caso, también se trasladó en Nueva España el tema de san Lucas pintando a la Virgen. El espacio en el que esto se representa es único. Se trata de la portada de la iglesia del Colegio de Propaganda Fide en Zacatecas, fundado por fray Margil de Jesús y dedicado a la Virgen de Guadalupe. Él mismo hizo construir entre 1707 y 1721 el templo y se supone articuló el programa visual en el que aparece en el centro la Virgen de Guadalupe y, a un lado, san Lucas pintando el icono de la Virgen [fig. 174].<sup>299</sup> Allí aparecen conjugados de nuevo todos los artificios vistos hasta el momento en defensa de lo sobrenatural de la pintura del Tepeyac y de la Inmaculada Concepción de María en tono de exaltación franciscana. Por ello es el propio san Francisco quien a modo de un atlante sustituye al ángel que carga a la Guadalupana y lo acompañan, del lado derecho del relieve, Duns Scoto y sor María de Ágreda, quienes encarnan el obstinado empeño de la Orden seráfica en la custodia de la doctrina de la Inmaculada

<sup>299</sup> CUADRIELLO (2001): *op. cit.*, p. 133.

Concepción. En el lado izquierdo de la composición, se encuentra la habitual representación de san Juan identificando a la Guadalupana como la *mulier* apocalíptica. Lo acompaña la inusual aparición de san Lucas, quien estampa en el lienzo la imagen de la Virgen de Guadalupe, lo que establece una comparación con el conocido retrato de la Virgen hecho por dicho apóstol, equivalente mariano del *mandylion* de Cristo. Según una leyenda, cuyos orígenes se encuentran en el siglo IV, san Lucas había realizado un retrato de la Virgen María en Vida. Con ello se pretendía, en realidad, dar carta de veracidad a una serie de iconos que circularon por el mundo bizantino y que eran tenidos como verdaderos retratos de María.<sup>300</sup> Su continuidad en el cristianismo de occidente generó el culto de diversas imágenes. Como expresa Cuadriello,<sup>301</sup> la presencia de san Lucas no lo identifica como autor del ayate del indio pero sirve para manifestar que la visión de san Juan en Patmos había sido figurada, gracias al arte de la pintura, en la Virgen de Guadalupe.

En los orígenes del uso del tema del taller celestial como metáfora concepcionista y defensa visual de la categoría de imagen *acheropoietas* para el original de la Virgen de Guadalupe, estuvo presente el interés de los pintores novohispanos por la consideración de la pintura como un arte liberal y noble. En el Siglo de Oro Español se había hilvanado una defensa del arte de la pintura que asentaba sus bases en una metáfora de la creación donde la labor del demiurgo era parangonada con el ingenio de los maestros del pincel. Considerada la creación como una obra de arte, los pintores se comparaban con el Creador y su función era la de copiar la naturaleza.<sup>302</sup> En el caso novohispano, para ese aumento de su consideración se sirvieron del discurso retórico que existió detrás de las imágenes del taller celestial. Bajo esta lectura neoplatónica de la

---

<sup>300</sup> BELTING (2009): *op. cit.*, pp. 81-84.

<sup>301</sup> CUADRIELLO (2001): *op. cit.*, p. 136.

<sup>302</sup> Este ejercicio habla de la teoría de la mimesis que existió en la época. Una teoría que desde la visión de Dios pintor abordó que el ejercicio del artista podía ir desde la imitación de la naturaleza tal y como se aprehendía por los sentidos, o de la aproximación e imitación del proceso creativo divino. PORTÚS, Javier (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Editorial Nerea.

creación *ab initio* de Santa María de Guadalupe, se fraguó la defensa novohispana del arte de la pintura.<sup>303</sup>

### LA CREACIÓN EN IDEA Y MATERIA DE MARÍA. EL ALMA DE LA VIRGEN ES GUADALUPANA

Una vez asentada la identificación de la Virgen de Guadalupe con la Inmaculada Concepción, el préstamo iconográfico no terminó con el tema del taller celestial como táctica para establecer una defensa del milagro guadalupano. En la visualidad artística, como en la oratoria sacra, se actuó con verdadera avidez a la hora de hacerse con recursos retóricos propios de la doctrina de la Inmaculada. Este empeño no fue exclusivo del guadalupanismo sino que el interés por significar de forma abierta un posicionamiento a favor de las tesis concepcionistas con la adopción de ciertas modas visuales fue generalizado. Se abrió así la puerta a la recuperación de tipologías medievales y de temática veterotestamentaria.



**Fig. 175.** *Árbol de Jesé con la Virgen de Guadalupe*, anónimo, s. XVIII, santuario de Acámbaro, Guanajuato.



**Fig. 176.** *Virgen de Guadalupe con san Joaquín y santa Ana*, anónimo, s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

<sup>303</sup> Sobre este tema véase MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59; MUES ORTS, Paula (2006): *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, serie Estudios en torno o al arte, nº 1, México, Museo de la Basílica de Guadalupe; MUES ORTS, Paula (2008): *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana.

En el santuario guadalupano de Acámbaro, en Guanajuato, se conserva un lienzo que representa el conocido tema del árbol de Jesé que, en esta ocasión, está coronado por la imagen de la Virgen de Guadalupe [fig.175]. Como se ha visto con anterioridad, el tema describía el papel de María en la redención como madre del Mesías y llegó a leerse bajo la óptica del inmaculismo. Los sermones guadalupanos empezaban con la lectura del primer capítulo del evangelio de Mateo, fuente de este árbol de la genealogía de Cristo, y apuntalaban esta interpretación: “¿Ya tenemos en este libro [de las generaciones] planta para el discurso de las glorias de la Concepción Purísima de María, y perfecciones de ese agraciado Retrato que se nos amanece? Sí. Y no como quiera, pensaba yo, Imagen de María Santísima sino de Guadalupe de México”.<sup>304</sup> En el lienzo de Acámbaro, el árbol surge del pecho del rey David, y no de su padre Jesé. En lo alto, María está siendo coronada por el Hijo. La presencia de este tema, a lo “guadalupano”, fue escasa. En la basílica de Guadalupe existió un gran cuadro mural con esta misma temática, donado por el devoto comerciante Ángel Patiño el año 1759, hoy desaparecido.<sup>305</sup> No sucede igual en la producción homielética donde las referencias son más habituales.<sup>306</sup>

Junto a este asunto de la genealogía de Cristo, se desarrolló también el de la parentela de María. La relación con la imagen de la Guadalupana se concretó en pocos tipos iconográficos. Aquellos tipos en los que se mostraba a la Virgen como azucena que florece del pecho de san Joaquín y santa Ana no tuvieron tanta profusión numérica. Una de tantas es un lienzo de la Basílica de Guadalupe [fig. 176]. El tipo es el equivalente a las obras vistas con anterioridad en las que aparecían los castos padres de María significando el modo en el que ésta había sido concebida sin mediación carnal

<sup>304</sup> SAN JOSÉ, Juan de (1701): *op. cit.*, [f.2r].

<sup>305</sup> CUADRIELLO (2001): *op. cit.*, pp. 106-107.

<sup>306</sup> En ocasiones las palabras del sacerdote parecen ser auténticas éfrasis pictóricas: “lo primero que se ofrece a la vista es una cuadro costosamente vestida, cuanto decorosamente honrada con los retratos de sus antepasados, aquí lo primero que se encuentra, es un libro de estampas, en que se admira las imagines de los progenitores de Cristo, y la de su Madre mas inmediata a el artífice. Es la primera una valiente pintura de un David llorando por puntos, o cantando, sin pausar el llanto: *Filiy David*. Síguete un Abraham, que está recibiendo peregrinos, cortesano a lo piadoso: *Filiy Abraham*. Después un Isaac [...] Luego un Jacob, dormido a el pie de una escalera, y en lo superior todo un cielo, que su eternidad corona. *Isaac autem genuit Jacob*, así de los demás. Pinturas todas perfectas pero sombreadas”. HERRERA (1673): *op. cit.*

entre ellos. Al templo de san Gabriel Ometoxtla pertenece un lienzo del siglo XVIII de la Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones. En la parte inferior se ve san Joaquín y santa Ana con las varas que surgen de sus pechos terminando en una azucena de la que nace la imagen de María. La Virgen está escoltada por los arcángeles Miguel y Gabriel mientras es coronada por la Santísima Trinidad. En la parte inferior también está representado el indio Juan Diego.<sup>307</sup> La presencia de san Joaquín y santa Ana fue habitual en pequeñas obras de devoción. Se trataba de un recurso habitual de las tipologías marianas-concepcionistas.

Para el guadalupanismo, la esterilidad de santa Ana, en cuyo vientre se concibió la Virgen, sirvió como metáfora para los oradores que pudieron así comparar dicho episodio con las rosas que florecen en diciembre en el páramo del Tepeyac:

“Concibiose pura en el vientre de S. Anna, monte santo, pero estéril; estéril pero a beneficios copiosos de la gracia, maravillosamente fecundado. [...] Es el retrato de una Virgen, que pidiendo Templo decente a su Magestad, entre unos montes tuvo su origen, en uno el más estéril, por sus espinas, pero a empeños de la omnipotencia, repentinamente el más fecundo de flores: argumento, que bastaba él solo, para que no se pueda negar lo más parecido a la estampa.”<sup>308</sup>

Fue en el tema de la creación del alma inmaculada de la Virgen donde se puede apreciar un equivalente singular para el caso guadalupano. El origen de este tipo en Nueva España había sido la obra de Miguel Cabrera realizada para el colegio jesuita de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México, en 1760 [fig. 154]. En aquella ocasión se significaba que el alma de María había estado primero concebida en la mente divina *ab initio* y con ello libre de la primera culpa. Se enlazaba el concepto con la encarnación de la Virgen en san Joaquín y santa Ana de donde María tomaba cuerpo al que se le insuflaba el alma inmaculada. Con esta fórmula inusual, cobraba sentido la recuperación de las tipologías medievales de la parentela de la Virgen y se daba una explicación visual del modo en el que se había obrado la preservación del pecado original en el caso de la Virgen.

<sup>307</sup> Esta pintura fue robada el 3 de febrero de 2009 y recuperada en el año 2011 por la policía mexicana (PGR) y el INAH.

<sup>308</sup> HERRERA (1673): *op. cit.*

La originalidad guadalupana viene dada por la circulación de un grabado italiano de ámbito jesuita [fig. 177]. Tras la expulsión de la Compañía de Jesús del territorio hispánico, una parte de los jesuitas novohispanos terminaron en Roma donde prosiguieron la promoción del culto a la imagen de la Virgen de Guadalupe por medio de la publicación de obras de devoción y estampas. Cayetano Zampino y Antonius Baratti firman este grabado que acompañaba una obra de devoción guadalupana en italiano. Se trata del mismo tema que la obra de Cabrera con una variante que lo convierte en un tipo iconográfico guadalupano. Se dan concierto los mismos personajes que en la obra del Colegio Máximo novohispano. Lo que convierte en un alegato guadalupano-concepcionista es la identificación del alma de la Virgen con la Guadalupeana. En la parte superior, donde en el lienzo de Cabrera se veía a María vestida de blanco como el alma que fue creada en primer lugar aparece retratada la Virgen de Guadalupe. Esta declaración jesuita de que el alma inmaculada de la Virgen es guadalupana es la muestra final de una realidad que desde mediados del siglo XVII se había declarado en la oratoria sacra.



**Fig. 177.** *El alma de la Virgen es guadalupana*, Cayetano Zampinos (dibujó), Antonius Baratti (grabó), segunda mitad s. XVIII, col. Museo Basílica de Guadalupe.

El nuevo tipo iconográfico fue de vuelta al virreinato americano y se conocen al menos dos composiciones que siguen el modelo de Zampino y Baratti. Una de ellas se encuentra en la sacristía del templo del Pocito, templo singular dentro del magno centro cultural de la Villa de Guadalupe [fig. 178]. El esquema compositivo y el discurso visual coinciden con el añadido de san José a los pies de la composición. Su presencia completa la parentela terrestre de María y acentúa el aspecto de devoción de la estampa. Estimado por la contrarreforma, el *casto esposo* de la Virgen, a quien se le atribuía una vida dedicada a la oración, se había convertido en patrono de la buena muerte. Su presencia también había tenido lugar acompañando a los padres de la Virgen en otras composiciones similares de tipologías concepcionistas [cat. 140]. Además, san José contaba con el añadido de haber sido desde el siglo XVI patrono jurado del virreinato de la Nueva España.<sup>309</sup> Una pintura sobre lámina de cobre firmada por José de Páez recupera esta idea aunque lo hace sometiéndola a una composición diferente y dedicada a la Virgen del Loreto. El cuerpo de la Virgen está significado por medio de su vida histórica en su santa casa en Nazaret a quien remite la devoción de la Virgen del Loreto difundida por los jesuitas en la Nueva España.



**Fig. 178.** *El alma de la Virgen es guadalupana*, anónimo novohispano, segunda mitad s. XVIII, sacristía templo del Pocito, México.

<sup>309</sup> CUADRIELLO, Jaime (1989): “San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de Indias”, *Memorias*, n. 1, pp. 4-33.





- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**SEGUNDA PARTE**  
**La imagen de la Mujer del**  
**Apocalipsis y la retórica**  
**visual en el arte**  
**novohispano**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Capítulo 4.**  
**La Virgen María preservada del**  
**pecado original. El discurso**  
**visual de las órdenes religiosas y**  
**el culto a la Inmaculada**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## **4.1 Las órdenes religiosas y el culto a la Inmaculada en Nueva España**

El protagonismo que las distintas órdenes religiosas tuvieron en el transcurso de la vida cotidiana se acentuó en los virreinos americanos. Sobre ellas recayó una parte importante del impulso que desde la contrarreforma se quiso dar en aras de la creación de una nueva espiritualidad. El pleno desarrollo de sus tipologías iconográficas es una característica propia del arte del periodo Barroco. En el continente americano, las órdenes se hicieron cargo de gran parte de las labores de consolidación religiosas del territorio, desde la evangelización de los naturales a la instrucción de un clero propio y el adoctrinamiento moral de las clases dominantes.<sup>310</sup> Su papel en la ordenación de la fe colectiva fue decisivo sobre todo si tenemos en cuenta que contaron con privilegios especiales tales como la posibilidad de formar parroquias. En los núcleos urbanos de mayor población de Nueva España fue notoria su presencia y participación en todos los aspectos de la vida religiosa. En el caso del culto a la Inmaculada Concepción, coincidieron en encargar retablos y pequeñas obras de devoción en las que se concertaban programaciones visuales donde se resaltaba aquello que les identificaba.

---

<sup>310</sup> SEBASTIÁN, Santiago (2007): *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro, p. 261.

La uniformidad en el discurso en defensa de la Inmaculada Concepción de María respondía a unos parámetros claramente marcados desde las direcciones de las Órdenes que ofrecían muy poco espacio para el cambio o la improvisación. Con ello, los programas visuales de exaltación concepcionista respondían a tipos iconográficos establecidos, siendo reflejo del propósito de universalizar el mensaje apologético mediante la circulación de libros y grabados. Hay que reconocer que en cantidad fueron escasos los ejemplos en los que se definió una marca propia para el virreinato de Nueva España. El paso a la flexibilidad y a las manifestaciones genuinas se produjo en el seno de una Iglesia novohispana que llegó a tener un discurso propio sobre sí misma, en un contexto cultural de reconocimiento del sentimiento criollo. En parte, la originalidad en las composiciones apologéticas encuentra su base en el deseo por resaltar su papel dentro de la propia realidad americana. En la defensa de la doctrina concepcionista se exhibieron como sus abanderados los hijos de san Francisco, seguidos muy de cerca por los jesuitas. El resto de órdenes buscaron igualmente su espacio. La suma de sus composiciones retóricas forman el legado novohispano por el reconocimiento del misterio de la Concepción Inmaculada de María.

Resulta complicado establecer en qué momento se consolidó la creencia popular de que María había sido librada del pecado original desde el momento de su concepción. Ésta se sustentaba en las leyendas pertenecientes al texto de los evangelios apócrifos. Es en el *Protoevangelio de Juan (Giacomo)* o *de la Natividad de María* donde aparece por primera vez la leyenda que habla de una concepción sobrenatural de la Virgen por parte de sus padres que por medio de un beso u abrazo reciben el don de ser padre y madre de la corredentora. Esta historia escrita durante el segundo siglo pertenece a un género literario fantasioso y a un ambiente popular. Los padres de la Iglesia trataron desde bien temprano el tema de María como Inmaculada, aunque no con la precisión con la que sería definida posteriormente. Textos como los de Teoteco de Livia (s. VI-VII), Antioco Estratega (s. VI-VII), o Juan de Tesalónica (s. VI-VII) le atribuyen a la Virgen el adjetivo de “Inmaculada”, pero no queda claro si se refieren a su virginidad y pureza perpetua o la Concepción Inmaculada de María.



La doctrina de tal defensa de la Inmaculada Concepción encuentra su origen en la fiesta de la Concepción de María constituida por la Iglesia Oriental durante los siglos VII y VIII y trasladada a Italia en el siglo IX. Tenemos que esperar hasta el siglo XI para que encontremos publicada la defensa de la Inmaculada Concepción de María por parte de los teólogos. En un primer momento, este reconocimiento convivió con la fe y la devoción popular sin estridencias, siendo festejado sin problemas. Con el tiempo aparece la controversia y el conflicto alrededor de la afirmación o no del misterio. De todas formas, a pesar de tener en contra a una parte de los teólogos, el reconocimiento de la Inmaculada Concepción de María tuvo su principal apoyo en la fe y el fervor popular sobre ésta. Aunque los dominicos se encargarían de apuntar que el señalar la verdad sobre este asunto no le corresponde al pueblo sino a los teólogos competentes.

### LAS ALAS DE LA INMACULADA Y SUS DEFENSORES

Ligera se mostró la pluma de los autores sacros y oradores a la hora de defender que María había sido librada del pecado original desde el mismo instante de su Concepción. La imprenta dio a luz un elevado número de publicaciones dedicadas a la Inmaculada, desde obras de devoción a sermones que habían sido pronunciados en las principales catedrales y templos del virreinato con ocasión de fiestas, conmemoraciones y actos litúrgicos. Igual de dispuestas que las hojas en blanco, estuvieron las iglesias y conventos para llenarse de pinturas y esculturas que respondiesen al mismo propósito de exaltación. Se ha dicho que la defensa de la doctrina fue la ocasión perfecta para formular alegorías, término sobre el que se ha abusado en exceso. Lo cierto es que existió, además de una imagen propia para la Inmaculada configurada a través de los tipos iconográficos ya vistos, espacio para generar una imagen de la propia defensa. Composiciones en las que se concertaban los principales autores históricos de dicho ejercicio encomiástico, desde los padres eclesiásticos a los místicos. Todos ellos se convirtieron en pendones triunfantes que declaraban la legitimidad de sus Órdenes en las tareas en pro de la definición dogmática. Pero, ¿cómo se organizó esa actividad

propagandística y de qué manera se definieron los resultados que hicieron volar a la Inmaculada Concepción con *vistasas alas* por todos los rincones del virreinato?

Cinco obispos se reúnen alrededor de una mesa ante una imagen de la Inmaculada en un lienzo perteneciente al Museo Regional de Guadalajara [fig. 179]. Este tipo de representaciones donde la Inmaculada está rodeada por teólogos, padres eclesiásticos y santos fundadores se convirtió en reflejo de toda una época. Había pasado el tiempo del asentamiento de las bases a favor de la doctrina y, para entonces, las discusiones teológicas habían dejado de plantear argumentos novedosos. Es verdad que existió una frecuente producción teológica en el seno de instituciones como las universidades, pero sus fundamentos eran los que ya estaban asentados desde siglos anteriores. El empeño se centraba en clausurar el conflicto por medio del reconocimiento dogmático del misterio. Representar al pontífice, como cabeza de la Iglesia, como en disposición de dar el beneplácito a tal propósito dogmático hubiese sido impensable y reprobado inmediatamente, pero esta selecta reunión de mitrados anónimos pretendió reconocer la necesidad de tal empresa.



Fig. 179. Cinco obispos ante la imagen de la Virgen Inmaculada, anónimo, s. XVIII, Museo Regional de Jalisco, Guadalajara.

Sobre la mesa —y expuesto también en lo alto por ángeles— aparecen los principales escudos para dicho propósito que son los argumentos de personalidades como san Juan Damasceno, santo Tomás, san Bernardino de Siena, san Gregorio de Neocaes, san Gregorio Nacianceno, o san Juan Crisóstomo.<sup>311</sup> La interpretación de sus palabras se convierte en núcleo de las argumentaciones esgrimidas por los concepcionistas. Los textos marianos novohispanos, tanto los tratados de devoción como los sermones, están repletos de referencias a estos *adelantados* en defensa de la Inmaculada. Con ello se pretendía hacer frente a una de las principales críticas de los maculistas: la falta de apoyo explícito de las sagradas escrituras y la patrísticas.

Para contrarrestar esta carencia, la Inmaculada Concepción tuvo como base potente la *tradición* eclesiástica en su defensa. A ello había contribuido de forma especial la Orden de san Francisco, la cual estaba en disposición de poder armar un numeroso ejército a favor de la doctrina. Su defensa fue constante en todo el territorio cristiano y a ella pertenecieron los más destacados valedores durante el primer periodo de las disputas. El reconocimiento de este ímpetu y constancia franciscana se reflejó en numerosos grabados apologéticos que llegaron a la Nueva España para ser copiados e incluso reformulados por los artistas novohispanos y sus mecenas. La atención que desde los conventos de la Orden seráfica se dio en éste virreinato a estas composiciones es apreciable en el elevado número de programas visuales existentes. En la sacristía del templo de Nuestra Señora de la Asunción en Tlaxcalilla, San Luis Potosí, queda retratado el cónclave franciscano-inmaculista a los pies de su fundador [fig. 180].<sup>312</sup> San Francisco aparece en el centro de la composición como atlante que carga a la Inmaculada Concepción, saludada en lo alto por la Trinidad. Alrededor están congregados los pontífices y autores marianos representantes de dicha tradición. El esquema compositivo está tomado en parte del grabado de Rubens conocido como

<sup>311</sup> Ver inscripciones en cat. 144.

<sup>312</sup> Esta obra ha sido atribuida de forma errónea a Vidal Stephanus. El error se produce por primera vez en el Catálogo de Bienes Artísticos de Patrimonio Cultural de CONACULTA. Tuve ocasión de observar y fotografiar la obra para la presente tesis y, con ello, advertí que ésta fallida atribución se debe probablemente a una mala lectura de una de las inscripciones. Casi con toda probabilidad se confundió con la firma la inscripción que identifica al último doctor de la parte inferior derecha del lienzo como “Stephanus”.

*Alegoría franciscana de la Inmaculada Concepción* [fig. 234]. Es en él precisamente donde se define el tipo de san Francisco como *atlas seraphicus* que carga en sus espaldas tres orbes con la imagen de la Inmaculada y que en Nueva España tuvo un equivalente devocional en la imagen de la Virgen del Pueblito [cat. 153 y 154]. En la parte superior izquierda de los bancos aparecen pontífices franciscanos como Nicolás IV, Alejandro V, Sixto IV y Sixto V. Todos ellos portan tiara y báculo. Justo por debajo de éstos se encuentran diversos doctores identificados por medio de inscripciones [fig. 181]. Estos últimos cargan escudos con representaciones de las letanías y blanden plumas, al igual que sus compañeros de la otra bancada inferior.<sup>313</sup> La parte superior derecha la ocupan destacados franciscanos cargando pendones rojos con el escudo de la orden.<sup>314</sup>



**Fig. 180.** *Cónclave franciscano-inmaculista en defensa del reconocimiento de la Inmaculada Concepción*, anónimo, s. XVIII, sacristía iglesia de la Asunción en Tlaxcalilla, San Luís Potosí.

Toda la orden está significada en su fundador: san Francisco de Asís. Por medio de sus acciones, los presentes en aquel cónclave comparten el peso de la Inmaculada a sus espaldas y el éxito en el camino hacia el reconocimiento de la doctrina. Las palabras

<sup>313</sup> A nuestra izquierda las inscripciones que identifican a los personajes de la bancada inferior dicen: “Vidal, Quiñones, Ricardus, Serrano y Aureolus”. Del otro lado, también en la misma parte: “Ocham, Bustos, Lira, Alexander Alensis, Stephanus”.

<sup>314</sup> De izquierda a derecha son: san Juan Capistrano, *Jacobus*, san Bernardo de Siena, Francisco Jiménez de Cisneros, Donato inquisidor general.

que surgen de los labios de Cristo así lo confirman: “Anda Francisco, restablece mi morada que descende”.<sup>315</sup> De todo el conjunto de personalidades allí congregadas se han destacado dos que están en las esquinas superiores del lienzo. Se trata de Duns Scoto y sor María de Ágreda. Los carros, cuyas monturas son cisnes y leones, también están tomados del anterior grabado de Rubens con la diferencia que allí hacen de aurigas monarcas y ángeles. Scoto y Ágreda emcarnan la base de la tradición franciscana en defensa de la Inmaculada.



Fig. 181. Pontífices y doctores, *Cónclave franciscano-inmaculista*, (detalle).

El reconocimiento alcanzado por Scoto representa un punto álgido para la doctrina de la Inmaculada. Le habían antecedido destacados personajes como Ramón Llull y William Ware, pero a él se le consideró el más claro defensor del misterio. No le supuso ningún problema salvar el obstáculo de la Redención universal ni la falta de soporte escriturario y patrístico. Sus ideas fueron acogidas con ímpetu por franciscanos, jesuitas y una parte de los dominicos (entre ellos, san Vicente Ferrer o san Luis

<sup>315</sup> *Vade francisce repara domum meam quae labitur*. La frase recuerda a la Inmaculada por su vinculación con la Jerusalén celeste, o esposa en apariencia de ciudad, que san Juan describe como descendiendo del cielo. Está tomada del *Atlas seráphicus* de Rubens —que surgen del Cristo serafín al cual mira san Francisco— y hace referencia a las palabras que san Damián dijo a san Francisco, llevándolo a fundar la Orden. Cfr. VON KÜGELGEN, Helga (2008): “La pintura de los reinos y Rubens”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2008): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. III, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1009-1078.

Bertrán). Su argumento quedó sintetizado para la posteridad con aquellas cuatro célebres palabras: *Potuit, decuit, ergo fecit* (pudo, convino, luego lo hizo). Son las mismas que aparecen escritas en el libro que posa sobre sus rodillas en el retrato del anterior lienzo potosino [fig. 182]. *Podía* hacer a su Madre Inmaculada, *convenía* lo hiciera por su misma honra, *luego lo hizo*.



Fig. 182. Duns Scoto, *Cónclave franciscano-inmaculista*, (detalle).



Fig. 183. Juan Duns Scoto, Miguel Cabrera, s. XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, México.

Su imagen se veneró retratada en un elevado número de obras. El tipo iconográfico habitual lo presenta en el interior de una habitación y frente a una imagen de la Virgen, como en el lienzo de Miguel Cabrera que formó parte de un conjunto de retratos de doctores marianos para la Real Universidad de México [fig. 183].<sup>316</sup> Para el esquema compositivo se recurre a un conocido grabado de Jean de Courbes. El tema hace referencia a un episodio clave para entender el triunfo de su figura. Scoto se había formado en la Universidad de Oxford, donde dio luz a su más importante obra, *De Inmaculata Beatissimae Virginis Conceptione*, en 1304. De allí pasó a la Sorbona, en París, donde se encontró con un ambiente hostil a la doctrina concepcionista. Fue en aquel contexto donde la tradición dice que el doctor mariano fue puesto a prueba y tuvo que

<sup>316</sup> RETA, Martha (2005): "El ingenio humano a favor de María Inmaculada: la defensa teológica del Misterio", *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe, p. 106.

refutar un número elevado de tesis maculistas, situación de la que salió airoso. En los momentos previos a dicha prueba, se postró en oración ante una imagen de la Virgen hecha de mármol y ésta, en reconocimiento, inclinó su cabeza.

Por su parte, la importancia de sor María de Ágreda ha quedado demostrada por medio de la enorme influencia que jugó en la visualidad concepcionista su *Mística Ciudad de Dios*. Su personalidad y su obra irrumpieron con fuerza en el Nuevo Mundo. En el caso de Nueva España, se sumó la leyenda, en vida de la monja, de que ésta se había parecido a los indios del Norte de México para evangelizarlos. El origen fue la publicación en México de un *Memorial* en 1630 escrito por fray Alonso Benavides, custodio de la provincia franciscana de Nuevo México. En él relata las palabras de la madre Ágreda en una entrevista personal con el propio fray Alonso donde ella reconoce la historia que confirmaría el don de la bilocación. La concepcionista, al tener que responder por este motivo ante la inquisición, renegó de dichas afirmaciones y reconoció haber firmado el documento bajo presión de los franciscanos.<sup>317</sup>

La imagen de sor María de Ágreda se difundió de forma copiosa en el virreinato formando parte principalmente de representaciones de la Inmaculada. Su retrato acompañaba las ediciones de su obra que circularon por el virreinato. La portada de la primera edición de la *Mística Ciudad de Dios* la convertía en abanderada de la defensa seráfica de la Inmaculada Concepción al situarla al mismo nivel que Duns Scoto [fig. 135]. Su traslado a la pintura por Villalpando se realizó prescindiendo del franciscano, quien fue sustituido por san Juan evangelista [fig. 136]. María de Ágreda reconoció la labor de Scoto a niveles extremos. Así, su *Mística Ciudad de Dios* fue condenada por la curia romana en 1681, entre otros motivos, por afirmar que la autora consideraba que a Scoto le habían sido reveladas por la divinidad sus fundamentos teológicos en defensa de la Inmaculada. No extraña que aparezcan unidos en los distintos retratos novohispanos de defensa inmaculista. Ambos conformaron un peculiar binomio

---

<sup>317</sup> Sobre sor María de Ágreda, su vida y su obra, remito al estudio introductorio de Celestino Solaguren en la *Mística Ciudad de Dios*. SOLAGUREN, Celestino (1992): "Introducción", en ÁGREDA, María de Jesús de (1992) [1670], *Mística Ciudad de Dios*, México. Véase también, FERNÁNDEZ GRÁCIA, Ricardo (2003): *Iconografía de sor María de Ágreda*, Pamplona, Caja Duero.

franciscano a los pies de la imagen de la Virgen, lo que resulta sorprendente por tratarse de personajes que no habían sido elevadas a los altares.<sup>318</sup> El atrevimiento de los franciscanos llegaba al extremo de sacar habitualmente en procesión una imagen de Duns Scoto, para horror de los dominicos que elevaron queja a la Audiencia, en 1653, por dicho motivo y por la publicación y posterior repartición de ciertos poemas que realizaban “pública afrenta” a la doctrina de Santo Tomás de Aquino.<sup>319</sup>



**Fig. 184.** Sor María de Ágreda como doctora mariana, *La Virgen apocalíptica con Duns Scoto y la madre Ágreda* (detalle), Luis de Ayala, 1781, convento de San Francisco, Puebla, [cat. 110].

Se puede rastrear esta presencia conjunta en obras como el anterior lienzo de San Luís Potosí, donde aparecían reunidos ante la representación de san Francisco como atlante immaculista [fig.180]. Vuelven a aparecer juntos ante la misma imagen del santo fundador de la orden cargando a la Inmaculada en otras ocasiones, como en un lienzo emplazado actualmente en el mural del convento franciscano de Ozumba<sup>320</sup> o

<sup>318</sup> Antonio Rubial apuntó unos datos generales de este tratamiento en Nueva España en su ponencia pronunciada en el Coloquio anual del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, celebrado en Campeche en octubre de 2004. Agradezco al Dr. Rubial que me facilitara el manuscrito original de su publicación. RUBIAL GARCÍA, Antonio (en prensa): “Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la Madre Ágreda en la propaganda Inmaculista franciscana”, *Actas del Vigésimo octavo Coloquio Internacional de Historia del Arte* (Campeche 24-29 de octubre de 2004), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>319</sup> CHOCANO MENA, Concepción (2000): *La fortaleza docta, elite letrada y dominación social en el México Colonial* (s. XVI-XVII), Barcelona, Edicions Bellaterra, pp. 233-238.

<sup>320</sup> Véase, ROMERO DE TERREROS, Manuel (1956): “El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 24, pp. 9-21.



en una de las naves del templo de San Fernando en la ciudad de México [cat. 150 y 151]. También aparecen retratados, esta vez ante la imagen de la Virgen del Apocalipsis, en el lienzo de Luis de Ayala para el coro del templo de San Francisco de Puebla [cat. 110]. En este último caso puede verse el reconocimiento de María de Ágreda como doctora mariana el cual le viene dado por el birrete que porta el ángel [fig. 184].

Junto a los franciscanos, la Compañía de Jesús demostró también de forma eficaz y constante su apoyo íntegro a la causa de la Inmaculada. Acapararon, especialmente a partir del siglo XVII, la producción teológica concepcionista con la publicación de un elevado número de textos dogmáticos y de devoción. En Nueva España, centraron una parte importante de este discurso en relación con la Virgen de Guadalupe. A la hora de traducir visualmente su apoyo, optaron por un esquema basado siempre en la significación del pleno acuerdo y reconocimiento de la Orden a ésta doctrina. El resultado fue un habitual retrato corporativo en el que, alrededor de la Inmaculada Concepción, aparecían santos jesuitas, destacando, además de los santos fundadores, a santos vinculados con la evangelización y la tarea de la Compañía de Jesús en América.<sup>321</sup>



**Fig. 185.** *La Inmaculada Concepción con santos jesuitas*, José de Ibarra, 1720, Museo Nacional de Arte, México.

<sup>321</sup> En otras ocasiones, se reduce el número de santos alrededor de la Inmaculada, generalmente a san Ignacio, san Francisco Javier, san Francisco de Borja y san Luis Gonzaga [cat. 147]. La implicación de los jesuitas en la vida espiritual del virreinato justifica el encargo de este tipo de obras.

El lienzo de Juan Francisco de Aguilera en el Museo Nacional de Arte de México se ajusta a esta descripción [fig. 185]. Rodean a la Inmaculada dos grupos de santos de la orden encabezados, cada uno de ellos, por san Ignacio y san Francisco Javier. El de Loyola reúne a la izquierda del lienzo a san Francisco de Borja y san Luis Gonzaga acompañados por el arcángel Miguel. El segundo grupo tiene a san Francisco Javier, patrono de las Indias, como adelantado y es seguido por san Estanislao de Kotska, Francisco de Regis, san Cayetano y los mártires de Japón. Ésta composición condensa una visión universal de la actividad misional de la Compañía de Jesús que reflejaba la desempeñada en el propio virreinato de Nueva España, convirtiéndose en una metáfora visual de la actividad universal de la orden.<sup>322</sup> El grupo de san Francisco Javier, patrono de las tareas de evangelización, significa la tarea misional de la Compañía en tierra de infieles. Del otro lado, el grupo de san Ignacio identifica los trabajos realizados en las misiones internas entre la población católica al mostrarse éstos como modelos de las virtudes del buen cristiano.



**Fig. 186.** *Exaltación de la Inmaculada Concepción* (detalle), Miguel Cabrera, s. XVIII, sacristía iglesia del Colegio de San Francisco Javier, Tepozotlán (hoy, Museo Nacional del Virreinato).

<sup>322</sup> DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “La imagen de san Francisco de Borja y el discurso de la Compañía de Jesús en la evangelización del Nuevo Mundo”, en GARCÍA HERNÁN, Enrique, RYAN, María del Pilar (ed.), *Francisco de Borja y su tiempo. Política, religión y cultura en la Edad Moderna*, Valencia-Roma, Albatros Ediciones, Institutum Historicum Societatis Iesus, pp. 319-336.

La Compañía de Jesús tuvo un espacio de gran relevancia durante el periodo virreinal en el Colegio de San Francisco Javier de Tepozotlán, destinado a noviciado de la orden. En la sacristía de su templo mayor Miguel Cabrera se encargó de confeccionar un lienzo en el que se reconoce la veneración de la Inmaculada Concepción por parte de la Compañía de Jesús [cat. 146]. El testigo que los jesuitas toman de manos de los franciscanos está significado en esta obra. Miguel Cabrera trabajó tanto para los jesuitas como para los franciscanos. Algunos aspectos formales de esta obra recuerdan la que realizó en la escalera del Colegio franciscano de Propaganda Fide en Zacatecas [cat. 267]. En aquel caso se decidió exaltar a la Inmaculada apoyándose en María como la mujer elegida *ante saecula*, una idea que estaba significada por medio de la *mulier* apocalíptica. En Tepozotlán aparece en el centro la Inmaculada con san Ignacio y san Francisco [fig.186]. En un primer nivel, rodean a la Virgen san Joaquín y santa Ana, del lado izquierdo, y su prima santa Isabel y su esposo, del derecho. En un nivel superior, están san Juan Bautista en compañía de san José y, del lado derecho, san Juan evangelista con Santiago. Corona el lienzo la Trinidad. El modelo visual está en relación con composiciones anteriores de Cabrera también de ámbito jesuita, como el tema de la creación del alma de la Virgen, en el que se insiste en su parentela terrena. Además, el lienzo se convierte en un reconocimiento de la labor de los franciscanos por parte de la Compañía al presentar a los pies de la Virgen a los santos fundadores de las dos órdenes. Esta declaración se convierte en una toma del testigo con probablemente más de un significado pues no sólo se refiere a la defensa de la doctrina concepcionista sino que permite reconocer el inicio de la evangelización por parte de los franciscanos y su posterior continuación por los hijos de la Compañía.<sup>323</sup>

Estas composiciones no son más que una parte del legado apologético concepcionista que se completó con las soflamas y discusiones teológicas. Todas ellas tienen en común el ser reflejo del deseo por conseguir el reconocimiento final de la doctrina sobre el que existió siempre la sombra de la disputa con los maculistas. El

---

<sup>323</sup> La Compañía de Jesús se apoderó de parte del discurso político-utópico que subyacía en el fondo de la práctica misional de los franciscanos durante el primer siglo de la evangelización. Esta idea queda ampliamente desarrollada en el último capítulo del presente trabajo, “La idea de la emigración de la Iglesia al Nuevo Mundo. De las utopías franciscanas a la propaganda jesuita”.

centro de esa controversia entre los doctores marianos tuvo lugar en el periodo medieval. La doctrina de la Inmaculada Concepción defendía que María había sido librada del pecado original de forma excepcional desde el primer instante de su concepción y no como privilegio posterior a ésta. Los detractores de la Inmaculada, que se aferraban a esta última tesis, argumentaban que la doctrina concepcionista carecía de un apoyo explícito de las sagradas escrituras y la patrística y que, además, sus delineamientos entraban en contradicción con varios dogmas fundamentales: la universalidad del pecado original y la Redención de Cristo. El tratamiento ambiguo del asunto o las negativas explícitas de una parte destacada de los padres y doctores eclesiásticos pesaban como una losa y se convertían en un obstáculo de difícil superación.



**Fig. 187.** *Alegoría agustina de la concordia en la defensa de la Inmaculada Concepción entre los padres marianos*, José de Ibarra, s. XVIII, Museo Regional de Querétaro.

En el sueño concepcionista del convenio dialéctico entre favorables y detractores de la Inmaculada, la controversia se veía resuelta por medio del afable encuentro entre los primeros instigadores del conflicto. José de Ibarra retrató este anhelo como encargo, casi con toda seguridad, para los agustinos de la ciudad de Querétaro [fig. 187]. La posición y mirada de los santos y ángeles allí congregados hace suponer que el lienzo se completaba en la parte superior con una imagen de la Inmaculada. Esta composición se ha identificado como una exaltación de la defensa

dogmática de la Inmaculada Concepción,<sup>324</sup> pero se ha pasado por alto el protagonismo agustino del mismo. El lienzo se conserva en las colecciones del actual Museo de Querétaro, en el exconvento de San Agustín de dicha ciudad. El santo fundador de la orden aparece en el lado izquierdo, junto a san Gregorio, mientras que el corazón, el libro y el báculo —sus atributos iconográficos— yacen en el centro de la composición sobre una especie de basamento clásico. Las murallas que se divisan al fondo hacen pensar que puede tratarse de una representación de la Ciudad de Dios con lo que el modelo sería cercano a algunas composiciones franciscanas, como la de Basilio de Salazar para el convento de los padres seráficos en Querétaro. [fig. 134].

Es el obispo de Hipona quien congrega a su alrededor al resto de doctores marianos. Inaugura el lienzo por la izquierda san Bernardo de Claraval, quien fue precisamente el primero en desatar públicamente la polémica negando la idea de que María había sido librada del pecado original al alzar la voz ante el hecho de que los canónigos de Lyon introdujeran en el calendario litúrgico la festividad de la Inmaculada Concepción. No es el único contrario a la doctrina ya que se puede advertir la presencia de otros entre los que destacaría santo Tomás. En él se fundamentaron los dominicos para defender su tesis mientras que los concepcionistas focalizaron también en su figura la búsqueda de una concordia. Entre san Agustín y santo Tomás están san Gregorio Magno, con tiara papal, san Jerónimo y, detrás de él, otro personaje que parece tratarse de san Buenaventura [fig. 188].



**Fig. 188.** San Agustín, san Gregorio Magno, san Jerónimo, san Buenaventura y santo Tomás, *alegoría Agustina de la concordia en la defensa de la Inmaculada* (detalle).

<sup>324</sup> RETA (2005): *op. cit.*, p. 91-97. En este estudio se identifica a san Agustín con san Anselmo, arzobispo de Canterbury.

La temática del lienzo representa la concordia entre favorables y detractores de la Inmaculada Concepción. La forma de presentarse es como una invitación a los maculista por medio de la frase evangélica que se muestra en el libro abierto de san Gregorio: “Pedid y se os dará; buscad y hallaréis; llamad y se os abrirá” (Mt 7,7; Lc 11,9). Únicamente los doctores manifiestamente concepcionistas muestran la pluma en sus manos mientras que ángeles, como el que aparece del lado de santo Tomás, invitan a los contrarios a recoger las que caen del cielo. Convertidas éstas en certeras armas, a los pies de la composición se ven rendidas las herejías, como se encuentra plasmado habitualmente en los carros triunfales.

En el caso de santo Tomás, debido a que no se manifestó de forma explícita sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen, no existió unanimidad en la interpretación de su posicionamiento. En su obra manifestó que ninguna criatura estuvo libre del pecado original a excepción de Cristo. En cambio, también expresó que María se encontraba en un lugar por encima de los ángeles puesto que “no incurrió en pecado, ni original, ni mortal, ni venial”.<sup>325</sup> La necesidad de dar luz en los posicionamientos tomistas sobre la Concepción de María fue el argumento central del sermón predicado por Antonio de Peralta en la fiesta que el cabildo catedralicio de Puebla había organizado con la intención de repetir el juramento de “confesar, defender y celebrar” la Inmaculada Concepción, en 1654. Peralta, doctor en Teología por la Universidad de Alcalá, que moraba en Nueva España como calificador de la Inquisición, se refería al doctor angélico con estas palabras:

“Si no me engaña el afecto del discurso propio, parece que ha llegado ya la ocasión, en que como Cristo sosegó las dudas de Tomás en su Resurrección [...] le diga a otro Tomás la Iglesia, que entre por esta puerta y vea ya claros estos estanques de aguas vivas de la Concepción de María.”<sup>326</sup>

<sup>325</sup> ALASTRUEY, Gregorio (1956): *Tratado de la Virgen santísima*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 88.

<sup>326</sup> PERALTA CASTAÑEDA, Antonio de (1654): *Sermon de la Purísima Concepción de la Virgen Maria nuestra Señora. Predicado en la fiesta, que se celebró para la repetición del juramento, que los Señores Dean, y cavildo de la Sancta Iglesia Cathedral de la Puebla de los Angeles hizieron de confessar, defender, y çelebrar siempre Pura la Concepcion de la Madre de Dios. Por el Señor, Puebla, Por Juan de Borja Infante, f.15v.*

Lo cierto es que por aquel entonces ya había quien ponía en tela de juicio la tesis tomistas e incluso se cuestionaba la atribución de parte de estos textos maculistas a santo Tomás.<sup>327</sup> Entre los dominicos existieron casos notables de personalidades en defensa de la Inmaculada, como el de san Vicente Ferrer, y hubo un elevado número de sermones novohispanos realizados por sacerdotes de la Orden de predicadores.<sup>328</sup> En lo visual se trasladaron imágenes de lo que se conoce como confraternidad franciscano-dominica. Este asunto está presente en la sacristía del santuario de Tecajic donde aparecen san Francisco y santo Domingo junto con san Pedro y san Pablo. Estas cuatro figuras franquean a la Jerusalén celeste.<sup>329</sup>

Como un hilo conductor se expandió el tópico visual de la pluma como símbolo de la defensa de la Inmaculada Concepción en referencia al atributo de los autores sacros con el que se habría el presente apartado. Donde los artista pusieron a favor del misterio sus pinceles, los oradores y resto de autores blandían sus plumas convertidas en instrumentos de batallas dialécticas. Estas plumas conformaron, en un sentido retórico, las alas de la Inmaculada con que defenderse y expandirse. Esta metáfora es la que formula Juan José de Eguiara y Eguren, en 1731. En principio el texto es en alabanza de la obra del jesuita Juan Antonio de Mora pero lo convierte, por extensión, en un cumplido general a los autores marianos de la Compañía de Jesús:

“Dichoso escritor, que en sola una letra suma una palabra, siendo su pluma tan fecunda, que cada elemento, de los que ha de formar, sea un mundo abreviado de erudicion! No es menester antejo, para descubrir el Horóscopo del mejor nacimiento del Rmo. P. Mora, pues, su Madre Ilustrisima, la Sagrada Compañía de Jesús, no sabe dar a luz hijos, que tanto han ilustrado, y van enseñando al mundo, sino debajo del Signo, o Milagro grande de la Purisima aparecida en esse hermosos Cielo, y adornada con las luzes de tan esclarecidos Maestros, cuyas plumas sin numero

<sup>327</sup> RETA (2005): *op. cit.*, p. 98.

<sup>328</sup> El propio Antonio de Peralta dice: “Hay muchos Doctores, que se profesan discípulos del Doctor Angélico, que dan coordinación a los decretos, saludando no solamente que María fuese exenta de culpa original, y redimida con la sangre del Salvador, sino sin perjudicar a las demás opiniones del Doctor Angélico, que dependen de los decretos.” PERALTA CASTAÑEDA (1654): *op. cit.*, f.16v.

<sup>329</sup> RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998): “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, n. 72, pp. 24-25. Cfr. VARGASLUGO, Elisa (1992): “Erudición escritural y expresión pictórica franciscana”, *Estudios de pintura colonial hispano-americana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 163-175.

consagradas a la Concepción Mariana, le forman vistosas alas, para volar no ya solamente a los Poblados, sino hasta los Desiertos más incultos, y más solos.<sup>330</sup>



**Fig. 189.** *La Virgen apocalíptica-Inmaculada Concepción defendida por Duns Scoto y Ramón Llull*, xilografía de la imprenta Guasp, Mallorca.

Las plumas, atributo de los autores sacros y padres eclesiásticos, son blandidas como armas de esta peculiar contienda y se convierten en símbolo de la defensa de la Inmaculada. En la tradición europea, la representación de la Virgen con el par de alas de la Mujer del Apocalipsis muestra a María en una posición combatiente,<sup>331</sup> pero también de triunfo, que cabe entender como plasmación visual de la defensa del misterio de la Inmaculada. Manuel Trens nos descubrió un grabado xilográfico de la mallorquina imprenta Guasp en el que aparece la Virgen apocalíptica en su expresión alada sobre el dragón que vomita el río de agua [fig. 189].<sup>332</sup> Duns Scoto y Ramón Llull, cada uno desde su respectivas tierras insulares de Gran Bretaña y Mallorca cargan contra la bestia con enormes plumas transformadas en lanzas. En la portada de la *Segunda parte de las*

<sup>330</sup> EGUIARA Y EGUREN, Juan José, “prólogo”, en MORA, Juan Antonio de (1731): *Anagramas en aplauso, y gloria de la Concepcion Purisima de Maria Señora Nuestra, concebida sin la culpa original. Sacado de estas palabras de la Salutación Angélica Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Explicados por el P. Juan Antonio de Mora, professo, de la Compañía de Jesús. Dedicado a la misma Virgen Nra. Señora, y à la Gracia, y Purezade este Primer Instante*, Imprenta Real del Superior Gobierno de los herederos de la Viuda de Miguel de Rivera, en el Empedradillo, México, [s/n]

<sup>331</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars longa*, 7-8, 182.

<sup>332</sup> TRENS, Manuel (1947): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, p. 64.



*excelencias de Dios, su Madre y sus Santos* de Pedro de Tevar Aldana, publicada en Madrid en 1639, la Inmaculada alada aparece defendida por un cuerpo de guardia franciscana armado con innumerables plumas a modo de picas [fig. 200]. Los sillares de ambas torres están formados por libros y tratados apologéticos. El par de alas de la Virgen la presenta victoriosa del trance de defender su Concepción Inmaculada. Mientras que a sus pies, la aparición de la frase “sobre estas plumas”, que se reconoce inspirada en los Salmos (cfr. Sal 18), sentencia que es sobre la actividad de los autores marianos donde se apoya tal triunfo. El último ejemplo a destacar es el de Pedro de Alva y Astorga que en 1663 haría acompañar su *Militia Inmaculatae Conceptionis virginis Mariae*<sup>333</sup> con una estampa en la misma línea del grabado de la imprenta Guasp [fig. 206].

## EL ÉXITO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN. LOS CARROS TRIUNFALES

En ocasiones le basta a la pintura, como a la literatura, con un juego de imágenes para significar una idea más amplia. De este modo la obra artística se llena de artificios que, al unirse, conforman metáforas más amplias y así nace la alegoría.<sup>334</sup> Este apartado define un marco conceptual común para un conjunto de lienzos que han llegado hasta nuestros días y que coinciden en ser una exaltación de la Inmaculada y del éxito en su defensa por parte de las distintas órdenes, todo ello haciendo uso de la metáfora del carro alegórico o triunfal. Se debe al ingenio de Rubens el elaborar, siguiendo la tradición anterior de los triunfos, el asunto de la victoria de la fe católica sobre las herejías por medio de una composición retórica conocida como el *Triunfo de la Iglesia*. El artista flamenco realizó esta composición como encargo, entregado en 1628, para los tapices del madrileño convento de las Descalzas Reales. Petrarca ya había adelantado el concepto de *triunfos* en su obra homónima y, al mismo tiempo que

<sup>333</sup> ALVA Y ASTORGA, Pedro de (1663): *Militia Inmaculatae Conceptionis virginis Mariae contra malitiam originalis infectionis peccati*, Lovaina.

<sup>334</sup> Cfr. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2008): *Iconografía e iconología. (tomo II). Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro, p. 103 y sig.

Rubens consumaba su encargo regio para las Descalzas, Lope de Vega publicaba sus *Triunfos divinos*.<sup>335</sup> El modelo icónico de Rubens del triunfo de la Iglesia se adapta en Nueva España para significar el éxito de la campaña de evangelización y, al mismo tiempo, ser utilizado, desde un punto de vista de exaltación de la Iglesia novohispana, por sus poderes eclesiásticos. El caso más notable de la aplicación de este tema en Nueva España se encuentra en la sacristía de la catedral de México donde Cristóbal de Villalpando diseñó un programa visual formado por diversos triunfos. Éstos siguen el modelo formal de Rubens por medio de grabados de la época.



**Fig. 190.** *Triunfo de la Iglesia americana*, s. XVIII, parroquia de San Francisco de Totimehuacán, Puebla.



**Fig. 191.** *Mapa del reino de Nuevo México*, Bernardo de Miera y Pacheco, 1760, Mapoteca Manuel Orozco y Berna.

En el virreinato de Nueva España, la imagen de una Iglesia triunfante sirvió como metáfora de la acción misional que perduró en la franja norte del territorio mexicano hasta bien entrado el siglo XVIII. Esto convierte el tema de la evangelización no sólo en un tópico del mandato universal de expansión del evangelio sino en una

<sup>335</sup> SIGAUT, Nelly (2004): “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en GARCÍA SÁIZ, C., GUTIÉRREZ HACES, J., *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, IIE-UNAM, Fomento Cultural BANAMEX, Organización de Estados iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito de Perú, pp. 233-235.

realidad ejecutada por los propios actores virreinales. Las dos caras del desempeño misional en el virreinato se encuentran en la imagen. Por un lado, con el título de *Triunfo de la Iglesia americana* se presenta un lienzo conservado en el templo parroquial de Totimehuacán [fig. 190]. El carro de la Iglesia es conducido en procesión por los representantes de la primera evangelización de México, en una lectura idílica y de exaltación de la Iglesia novohispana.<sup>336</sup> Del otro lado, el carro sigue en marcha incorporando nuevos territorios en un mapa de Nuevo México de mediados del siglo XVIII [fig. 191]. En lugar de caballos, arrastran el carruaje los heráldicos leones coronados por torres, en clara alusión a la monarquía. El carro triunfal como metáfora de la evangelización real en México fue utilizado por Iván de Arriola en el sermón panegírico que predicó en las honras fúnebres de Felipe Galindo, obispo de Guadalajara. Arriola resalta de entre las cualidades del difunto obispo su buen trabajo en las tareas de evangelización llevadas a cabo bajo su ministerio:

“¡Oh, que grato sacrificio a Dios! Oh que dones tan agradables serian a su Divina Majestad aquellas almas que cuanto más faltas de razón, tanto son más difíciles de reducir a nuestra Sagrada Fe. ¡Oh! Y como creo formarían entre todas ellas un hermoso Carro Triunfal en que llevarlo en sus palmas en señal de victoria a aquella gloria celestial.”<sup>337</sup>

La adaptación del modelo de triunfo para la Inmaculada hacía lo mismo con la defensa de la doctrina. Pero así como los triunfos de la Iglesia no encarnan a una Orden por encima de otra, los carros de la Inmaculada están siempre ligados a la defensa de la religión que los encarga. Los carros triunfales de la Inmaculada tenían en el imaginario colectivo un referente evidente en los carros alegóricos que con diversos motivos paseaban por las calles del mundo hispánico. Las manifestaciones que nos han llegado definen varias tipologías a la hora de trasladar este concepto de carro triunfal para la Inmaculada. En estos pocos ejemplos, conservados principalmente en coros y altares de

<sup>336</sup> RUBIAL GARCÍA, Antonio, SUAREZ MOLINA, María Teresa (1999): “La construcción de una Iglesia indiana. Las imágenes de su edad dorada”, en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 174.

<sup>337</sup> ARRIOLA RICO, Iván de (1702): *Sermón funeral, que en las honrras que celebro a su Prelado el illmo. y Rmo. señor Mo. D. Fr. Phelipe Galindo, y Chaves del orden de Predicadores, del Consejo de su Magestad, y Obispo de Guadalaxara. El venerable Dean, y cabildo de la Santa Iglesia Cathedral de dicha Ciudad. Predicó el Dr. D. Ivan de Arriola Rico, canonigo magistral de dicha iglesia*, México, Miguel de Ribera en el Empedradillo.

iglesias, confluyen varias ideas. De un lado, el éxito en la defensa de la doctrina concepcionista y, de otro, el triunfo de la religión católica en la expansión de la fe y la victoria sobre las herejías y la idolatría y, por extensión en campo americano, de su tarea misional.



**Fig. 192.** Alegoría jesuita del triunfo de la Iglesia y de la Inmaculada Concepción, Miguel Cabrera (atrb.), s. XVIII, coro del templo de la Compañía de Jesús, Guanajuato, (detalle), [cat. 158].

Los jesuitas adaptaron este modelo directamente de Rubens para transformar su *Triunfo de la Iglesia* en una exaltación de la tarea de la Compañía en defensa de la ortodoxia católica, su triunfo sobre las herejías y la labor en defensa de la Inmaculada. El lienzo ocupa el luneto central del coro del templo jesuita en Guanajuato y se atribuye al pincel de Miguel Cabrera [cat. 158].<sup>338</sup> La fidelidad al concepto y esquema compositivo de Rubens es evidente: el carro está presidido por la alegoría de la Iglesia que, custodia en mano, está siendo coronada por el ángel [fig. 192]. En este caso es san Ignacio quien figura como auriga del carruaje, en una lectura evidente de su labor como fundador y primer General de la Compañía al indicar que es bajo su mando cuando la Iglesia

<sup>338</sup> Debo agradecer a Monserrat Aizpuro y a su marido Enrique Aguilera la atención recibida en mi primera visita a Guanajuato y, en especial, su ayuda en las gestiones que me permitieron contemplar y fotografiar desde el coro este lienzo.

consigue aplastar simbólicamente a sus enemigos.<sup>339</sup> Por último, el papel que desempeñaban la Fortaleza, la Templanza y la Prudencia guiando a los caballos del carruaje en el modelo de Rubens, lo acometen en este caso tres sacerdotes jesuitas. Como novedad, se sitúa justo por delante de esta figura a la Inmaculada alada.



**Fig. 193.** Alegoría jesuita del triunfo de la Iglesia y de la Inmaculada Concepción, (detalle).



**Fig. 194.** Alegoría jesuita del triunfo de la Iglesia y de la Inmaculada Concepción, (detalle).

La acción del resto de miembros de la Compañía está presente por medio de la figuración de los doctores y autores sacros. Todos ellos participan del triunfo de la Iglesia, pluma en mano o arrastrando las ruedas del carruaje [fig. 193]. Lo original en

<sup>339</sup> En la esquina inferior derecha se representan y citan mediante inscripción a la Ignorancia, a Lutero, Arrio y a Calvino. La identificación de la bestia apocalíptica con Lutero se convirtió en un tópico de la propaganda jesuita como muestra la decoración de la capilla de san Ignacio en la iglesia del Gesú de Roma.

este lienzo es la combinación del asunto con la exaltación de la Inmaculada que, en una lectura múltiple, aparece al mismo tiempo como figura de la Iglesia si atendemos a la frase que portan los ángeles representados en la parte superior: *Pulcha es amica mea, Suavis et decora sicut Jerusalem: terribilis ut castrorum* (Hermosa eres, amiga mía, como Tirsá, encantadora, como Jerusalén, imponente como batallones) (Ct 6,3) [fig. 194]. El texto corresponde al Cantar de los Cantares y define a la Esposa, imagen primero de la Iglesia y, con posterioridad, de la propia Virgen. Las palabras *Jerusalem terribilis ut castrorum* sirven para construir la metáfora de una Iglesia beligerante. Los jesuitas de Guanajuato dedicaron el templo en 1765, casi veinte años después del inicio de su construcción y apenas dos antes de su expulsión del territorio hispánico. Esta composición se convierte también en una última muestra de propagar y defender la labor de la Compañía en la defensa de la ortodoxia y la fe católica.



**Fig. 195.** *El triunfo de la Inmaculada Concepción*, Juan Manuel Yllanes del Huerto, c. 1777, Templo de San Francisco, San Martín de Texmelucan, Puebla.

En lo que se refiere a la exaltación de la Inmaculada Concepción destaca la aparición de ésta bajo el tipo iconográfico de Virgen apocalíptica. En el templo de San Francisco en San Martín Texmelucan se repite esta misma característica en la Virgen [fig. 195]. Un ángel trompetero, a modo de fama, acompaña el carro de la Inmaculada. Este aspecto estuvo en relación con la asociación de este tipo alado con una disposición combatiente y de triunfo de María asociada a la defensa de la doctrina concepcionista.

Arriola, en el citado sermón panegírico, arremete también sobre este tema y manifiesta el modo en el que la *mulier* encarna a la propia Iglesia y recurre de nuevo a la metáfora del carro triunfal:

“Oh, cuantos gentiles llevó este grande prelado a lavar a este río [del bautismo] como insigne apostólico misionero [...] en esto se compara muy bien a la luna [...] porque si los gentiles están también significados en las aguas: *Aquae multae populi multi*, y la Luna domina sobre las aguas a ella toca dominar sobre los gentiles. Esta juzgo yo es la razón porque aquella, Grande Mujer que vio san Juan en su Apocalipsis tenía a sus pies la Luna: *Luna sub pedibus eius*. Porque esta Mujer en corriente sentido literal significa la Iglesia, y la Iglesia congregada de los gentiles: por eso pues digo tenía a sus pies la Luna: lo primero, por que como dice san Metodio en cada infiel que se bautiza en cada gentil que se convierte renace esta Luna como Señora de las aguas del bautismo. [...] Lo segundo, para dar a entender que la luna era la rueda, era el carro en que había de caminar, y extenderse la Iglesia por todas las gentes del mundo. [...] Oh, cuantas almas se pierden, porque a este carro se unen muy pocos conquistadores que lleven esta Luna a donde todavía no ha aparecido su luz; y que gloria tan grande tendría entre estos pocos nuestros grandes misioneros en haber hecho aparecer esta Luna entre las sombras, y sobre los montes de la *Sierra gorda*.”<sup>340</sup>

La presencia de representantes de la orden de san Francisco y de la Realeza en el lienzo de San Martín Texmelucan introduce un nuevo aspecto característico de un segundo tipo de triunfos de la Inmaculada. En ellos se prescinde de la representación alegórica de la Iglesia, que en el fondo ya estaba significada en la figura de María. Estas composiciones evidencian su deuda con el contexto cultural que las produce. La defensa de la Inmaculada no fue solo un propósito eclesiástico sino que la monarquía hispánica también se mostró volcado en ello. Los carros triunfales de la Inmaculada constatan el éxito conseguido por ambas instituciones reconociendo el empeño personal de sus representantes desde los inicios de la controversia. En esta obra de Texmelucan, san Francisco con santa Clara y el resto de personajes destacados de la Orden tiran del carro junto con la monarquía hispánica y representantes de la Iglesia. La realeza está representada principalmente por san Fernando y, a su lado, san Luis que acogen entre ellos al monarca Carlos III. La inclusión de este último es un reconocimiento de la monarquía reinante como seguidora de la tradición hispánica en defensa de la causa concepcionista, pero se debe sobre todo a la institución de la Orden

<sup>340</sup> ARRIOLA RICO (1702): *op. cit.*, f.7r-7v.

Militar de Carlos III bajo el patrocinio de la Inmaculada, por parte de dicho monarca en 1772.<sup>341</sup>

El mismo sentido debió tener el carro de la Inmaculada del colegio franciscano de San Fernando, en la capital del virreinato [cat. 157]. En este caso no aparece el Borbón reinante pero sí lo hacen los otros dos santos monarcas. El Sumo Pontífice representado es, como en el lienzo anterior, Clemente XIV quien sujeta en sus manos la Bula *Benedictus Deus* por la cual se aprobaba la citada orden militar [fig. 196]. San Francisco ocupa una posición más humilde y servil que en la anterior composición de Texmelucan al ser retratado empujando la rueda trasera del carro [fig. 197]. La imagen de la Virgen permite una lectura local puesto que para representarla se ha seguido el modelo compositivo de “la prelada”, talla escultórica de la Inmaculada venerada en dicho convento franciscano de San Fernando. Manuel de Villavicencio grabó una imagen de esta advocación particular a los hombros de san Francisco como encargo realizado para Javier Sánchez, en 1765 [cat. 152]. Delante de esta imagen, como recuerda Iván Martínez,<sup>342</sup> tenía lugar la ceremonia de jura y validación de los votos.

Los ejemplos comentados hasta el momento dan cuenta del modo en el que estas fórmulas retóricas aludían también al propio contexto histórico. Sirve de poco la victoria, desde el punto de vista colectivo, si no se reafirma en cada esquina y de forma frecuente puesto que tiene el peligro de perderse en el olvido. Ese pensamiento debió estar en la base de la creación de esta programación visual en reconocimiento de Carlos III. Estas obras dan cuenta del éxito conseguido por la monarquía por medio de su labor diplomática, pero también del papel que en ello jugó la Orden seráfica. Tal aspecto se encarnaba en Clemente XIV, pontífice que promulgó la bula de aprobación de la orden de la Inmaculada de Carlos III el cual era un hijo de san Francisco. Se recuperaba así la unión existente entre la realeza hispánica y los religiosos franciscanos que habían

<sup>341</sup> CUADRIELLO, Jaime (2004): *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México / Museo Nacional de Arte, pp. 215-216.

<sup>342</sup> MARTÍNEZ, Iván (2004): “La Inmaculada Concepción de Capuchinas. ‘La preladita’ [ficha cat.], en *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, p. 169 (nota 75).



defendido de forma conjunta el reconocimiento dogmático de la Inmaculada Concepción. Carlos III conseguía igualmente situarse al nivel de los emblemáticos monarcas de la casa de los Austrias que habían evidenciado la buena sintonía entre realeza y papado.



**Fig. 196.** Clemente XIV con san Fernando, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, s. XVIII, templo de San Fernando, México, (detalle), [cat. 157].



**Fig. 197.** Carro triunfal de la Inmaculada empujado por san Francisco y compañeros de su orden, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, templo de San Fernando, (detalle).

Luis de Ayala concreta esta comunión de forma más evidente en uno de los lienzos que conforman el encargo que realizó para el convento franciscano de Puebla, terminado en 1781. Se trata de otro carro de la Inmaculada que forma parte de un programa visual de exaltación concepcionista situado en el coro de dicha iglesia conventual. El *Triunfo de la Inmaculada* ocupa la parte lateral derecha, según se mira desde el altar [cat. 155]. En el frontal, se encuentra la Virgen del Apocalipsis con san Juan en Patmos acompañada por Duns Scoto y sor María de Ágreda [cat. 110]. Completa el programa visual el lienzo situado en la parte izquierda bajo el tema de la lucha contra los infieles [fig. 275-277].



**Fig. 198.** Carro de la Inmaculada, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, Luis de Ayala, 1781, templo del convento de San Francisco, Puebla, (detalle), [cat. 155].

En una lectura de izquierda a derecha, siguiendo la misma dirección que los personajes allí representados, la composición inicia con el carro de la Inmaculada [fig. 198]. La Virgen aparece en su habitual tipo iconográfico concepcionista presidiendo el carruaje el cual lleva en su cabecera el escudo de Castilla. Su esquema compositivo es el difundido por Juan Antonio Salvador Carmona, a partir de una pintura de Mateo Cerezo [fig. 103]. Las ruedas pisan la serpiente del Génesis ante la atenta mirada de los doctores eclesiásticos que clausuran la comitiva, significando el triunfo sobre el pecado

original según se deduce de la filacteria del ángel.<sup>343</sup> El monarca Carlos III es de nuevo quien encabeza el grupo principal que carga simbólicamente el carronato [fig. 241]. Le rodean ocho pontífices entre los que con toda seguridad se encuentran Sixto IV, Sixto V, Honorio III, Alejandro V, Nicolás III y Nicolás IV, pertenecientes todos a la orden de san Francisco. La comitiva está encabezada por representantes del poder local virreinal, donde cabe suponer estaría también el virrey [fig. 287]. En el lugar al que se dirigen les espera con los brazos abiertos san Francisco. Todo ello sucede en presencia de la Trinidad en la parte alta del lienzo.

El triunfo de Luis de Ayala representa la exaltación de la política de los Borbones a favor de la Inmaculada. A diferencia de los Austria, que habían centrado su interés en el reconocimiento dogmático del misterio, los Borbones trabajaron por un reconocimiento interno y una mayor expansión del culto. Con Carlos III se consiguieron la práctica totalidad de reconocimientos eclesiásticos sobre la Inmaculada llevados a cabo durante el periodo de su dinastía: en 1760, pocos años después de su llegada al trono, Clemente XIII promulgaba la declaración del patronato de la Inmaculada sobre los reinos hispánicos. Un año después, el mismo pontífice otorgaba oficio y misa a la festividad de la Concepción de María. El cierre final lo daría Clemente XIV con la aprobación de la citada Orden de Carlos III. Los triunfos de la Inmaculada se convirtieron en imágenes que exaltaban, de forma ideal, una realidad considerada como un paso decisivo en la defensa de la doctrina concepcionista y, al mismo tiempo, dejaba claro el anhelo de su consumación final. Los carros triunfales marcaban el éxito logrado en cada nuevo paso hacia el propósito y triunfo final, su reconocimiento dogmático.

Una última tipología de carros triunfales de exaltación inmaculista la llevaron a cabo los carmelitas de San Luis Potosí [cat. 159]. La composición es en realidad una exaltación de María en su advocación de Virgen del Carmen. Sigue de cerca el modelo rubeniano en el que el carruaje arrolla a los herejes. Forman el séquito Juan de San Bernardo, san Andrés Corsino, san Pedro Florentino, san Zacarías, san Silverio y san

---

<sup>343</sup> *"Tu confriges corpus Draco"*.

Dimas, encabezados por Elías, fundador de la Orden, blandiendo la bandera de la Inmaculada. El modelo potosino de carro triunfal insiste en la labor de los carmelitas en la lucha contra las herejías, como declara la inscripción y los herejes sometidos bajo la rueda.

## **4.2 La propaganda seráfica. El huerto immaculista de los hijos de san Francisco**

Los franciscanos del virreinato de Nueva España se mostraron prolíficos en el encargo de trabajos artísticos que fuesen reflejo de su especial celo en la defensa de la Inmaculada Concepción. El resultado fueron obras de programación visual genuina que merecen de una mayor atención. En ellas existen varias características comunes. En primer lugar, suelen estar basadas en grabados europeos. Se trata de ejemplares que acompañaban habitualmente los tratados apoloéticos immaculistas. Su formulación es retórica, a diferencia de los textos de devoción apoyados visualmente por retratos de santos o escenas de su vida. Estos se siguen bien de forma mimética o inspirándose en sus principales ideas. En todos ellos aparece la imagen de la Inmaculada en un lugar destacado. Suelen mostrar a la orden como principal valedora de la defensa, destacando el papel desempeñado por sus miembros. Estos pueden aparecer identificados como tales o significados en lo general (los autores sacros). Se trata, por tanto, de una imagen general de toda la orden en defensa de la Inmaculada. En ellos se combina la especial relación que, en el desarrollo de dicha tarea, tuvo la familia seráfica con la monarquía hispánica de los Austrias. La alta esfera eclesiástica también puede aparecer en las composiciones por medio de la representación de su cuerpo de mandatarios (obispos,

cardenales y pontífices) o por la representación de sus emblemas capitales como son los las llaves de san Pedro y la tiara papal.

Otra característica principal es la utilización en estas composiciones alegóricas de una sólida base escritural, tanto por medio de la constante rotulación de versículos bíblicos como por asentar las metáforas visuales sobre esta suerte de comparaciones, especialmente por relacionar a la Virgen con figuras veterotestamentarias. Unido a esta última característica se suma otra: la implicación de estas programaciones con el tradicional discurso mesiánico utilizado en Cristo, en profecías como la de Isaías, al vincular a la Inmaculada Concepción con el papel de María como corredentora. Estas soluciones iconográficas se difundieron para un entorno culto delimitado habitualmente en el interior de los conventos o espacios señalados de concurrencia selecta. El equivalente de estas obras en la visualidad artística fue el elevado número de lienzos, láminas y estampas de la Inmaculada o de su parentela destinadas a un mayor uso devocional que se han visto con anterioridad.



**Fig. 199.** *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, Basilio de Salazar, 1637, Museo Regional de Querétaro, México (detalle), [cat. 115].

Esta fue la forma en la que los franciscanos simulaban visualmente la edificación de un muro de contención en defensa de la Virgen y su Inmaculada Concepción. En la obra de Basilio de Salazar se constata la consumación de dicha idea por medio de la representación de la Ciudad de Dios, según los parámetros de la Jerusalén celeste [fig. 199].<sup>344</sup> En ella confluía la totalidad de la Orden representada por su santo fundador a los pies de la Virgen. A modo de una ciudad amurallada, los torreones que la flanquean así como sus puertas están defendidas por los doctores seráficos mientras que el resto de miembros cubren las esquinas y las bases del montículo sobre el que se asienta la Virgen. Monarcas, pontífices, obispos y cardenales forman parte del batallón seráfico. La urbe franciscana aparece aquí como símbolo de su elección de entre el pueblo de Dios por su defensa de la Inmaculada, como confirma la frase del Eclesiástico inscrita a los pies del santo fundador de la Orden: *“In populo honorificato & in parte Dei mei”* (Si 24,16).

San Francisco, además de estar identificado por los estigmas, porta en una de sus manos un pequeño crucifijo, gesto reconocido tanto como tema de encuadre de la imagen conceptual del asceta como del misionero, mientras carga con la otra una cruz en asta. Ambos detalles testifican a favor de la labor evangélica desempeñada por la Orden seráfica en Nueva España. Con esta interpretación del modo en el que es presentado san Francisco, se puede apoyar la interpretación histórica que de todo el lienzo hizo Antonio Rubial. Para él, esta obra de Basilio de Salazar fue la respuesta visual de los franciscanos a dos acontecimientos que habían estimulado situaciones de confrontación y conflicto.<sup>345</sup> El primero surge a partir de la declaración de la Inmaculada como patrona del imperio por parte de Felipe III en 1612. A ello se sumó la prohibición que Paulo V promulgó de que se realizase defensa pública de las tesis maculistas lo que provocó que los dominicos se enfrentaran al resto de ordenes religiosas, por medio de sermones y poemas, en el transcurso de una celebración en la

<sup>344</sup> Véase en la presente tesis el apartado “la esposa en apariencia de ciudad. María como la Jerusalén celeste” donde se describe iconográficamente la obra de Basilio de Salazar en el Museo Regional de Querétaro [cat. 115].

<sup>345</sup> RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998): “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XX, n. 72, pp. 17-18.

ciudad de México.<sup>346</sup> El segundo de los acontecimientos serían los desacuerdos entre las ordenes mendicantes y el poder episcopal novohispano por el control de las parroquias indígenas puesto que, desde finales del siglo XVI, la monarquía había ordenado a los obispos someter a control dichas parroquias. Así, el lienzo de Salazar estaría en relación con ambos casos al presentar una posición preeminente de los franciscanos en defensa de la Inmaculada y exaltar la distinción histórica de sus miembros como garantía de su práctica evangélica. Por medio de la ciudad amurallada y defendida por los franciscanos, así como por el árbol-vid-rosal cuyas raíces nacen de la tierra anegada y cercada por ellos mismos, este lienzo queretano adelanta dos aspectos claves sobre los que se fundamentó la exaltación visual de la defensa franciscana de la Inmaculada en la Nueva España.

#### LA FORTALEZA FRANCISCANA. EL HUERTO LIBRE DE ESPINAS DE LA ROSA SERÁFICA

La significación de la actividad apologética franciscana por medio de la representación de bastiones desde cuyas murallas se ejercitaba la defensa de la Inmaculada apareció en el primer tercio del siglo XVII como metáfora visual. En la portada de la obra de Pedro de Tevar, la rotundidad de las torres era símbolo de la fortaleza que había alcanzado el misterio gracias al empeño de la orden [fig. 200]. Su originalidad está en relación con la defensa realizada por parte de los autores sacros donde se repite la disposición alada de María. De esta composición no se conoce seguimiento en Nueva España<sup>347</sup> pero sí en el discurso homilético. Francisco Navarro,

<sup>346</sup> JIMÉNEZ RUEDA, Julio (1946): *Herejías y supersticiones en Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 229 y sig. (Citado por RUBIAL GARCÍA (1998): *op. cit.*, p. 17).

<sup>347</sup> Si advertimos que este grabado sirvió de inspiración a un lienzo anónimo de la andaluza iglesia de San Pedro, en Antequera. Muestra a la Virgen con el par de alas de pie sobre un alto torreón. Los miembros de la orden franciscana cargan con sus plumas y birretes doctorales y las monjas con sus corazones. El rey carga en defensa de la Inmaculada, junto con sus soldados, con las armas. San Francisco sujeta la estantería con los libros apologéticos. Cfr. ESCALERA PÉREZ, Reyes (2004): *Tota pulchra. El arte de la iglesia de Málaga*, [cat. exp.], Málaga, p. 128-129. En el convento de San Francisco de Quito existe una obra titulada *La fortaleza franciscana* que sigue esta misma idea. Ramón Mujica, que la ha estudiado, dice estar basada su composición en una xilografía madrileña de 1643 que no identifica. Lo cierto es que esta obra quiteña parece estar inspirada en el grabado de la citada obra de Pedro de Tevar de 1639. Cfr. MUJICA PINILLA, Ramón (2002): "El arte y los sermones", en *El Barroco peruano*, tomo 1, Banco de Crédito, Lima, pp. 303-304.



guardián del Colegio de Santiago de Tlatelolco, recuerda en un sermón de principios del siglo XVIII que fue Casiodoro quien detalló que los guardianes de los muros de la esposa del Cantar de los Cantares eran los doctores eclesiásticos y que esto era símbolo indiscutible de la Inmaculada Concepción: “¿Quién se acerca a la ciudad sobre cuyos torreones se elevaba la Mujer Inmaculada, que no hinque la rodilla para adorar, sin equivocación, a la Purísima?”<sup>348</sup>



**Fig. 200.** Portada de la *Segunda parte de las excelencias de Dios, su Madre y sus Santos*, de Pedro de Tevar Aldana, Madrid, en la Imprenta Real, 1639.

El traslado de estos planteamientos visuales originados en el viejo continente al Nuevo Mundo conformó una característica propia de la realidad americana. El caso más paradigmático gira alrededor de la obra de Pedro de Alva y Astorga, personaje clave entre los defensores de la Inmaculada y autor de un número elevado de tratados

<sup>348</sup> NAVARRO, Francisco (1703): *Voces del Cielo repetidas en la tierra en obsequio de la Purissima Concepcionn de Maria SS. Nuestra S. escuchadas el dia diez de diziembre dominica segunda de Adviento en la Capilla de la Real Universidad de México con la primera asistencia de el Exmo. Señor D. Francisco Fernandez de la Cueva Henrriquez, Duque de Alburquerque, Marques de Cuellas, Conde de Ledesma, y Huelma [...] virrey de la Nueva España, dedicada a la misma Real Universidad, y su dignissimo Rector el Señor Dr. D. Juan Ignacio de Castorena y Ursua, [México], por Miguel Ribera Calderon, f.5r.*

apologéticos habitualmente acompañados de grabados en su portada o anexos. Estos, de composición alegórica, servían como resumen y presentación del contenido e idea principal de la obra que acompañaban. Lo realmente singular fue el ejercicio de traslado de estas estampas al lienzo en los virreinos de Nueva España y Perú. Detrás del éxito de éstas también se encuentra la personalidad de Alva y Astorga y la relevancia de sus tratados en defensa de la doctrina concepcionista. Nació en Carvajal, en la península, pero se trasladó a Cuzco con solo ocho años. Fue alumno del Colegio de San Antonio Abad de dicha capital y terminó formando parte de la familia franciscana. Esto hace que se le considere un autor mariano americano y una figura clave de la orden. La más que segura presencia de Alva y Astorga en las discusiones y enfrentamientos entre dominicos, franciscanos y jesuitas cuzqueños debió servirle para labrarse unas buenas dotes de polemista. Así llegó a convertirse en uno de los teólogos defensores de la Inmaculada más destacados de la Orden franciscana y del mundo católico. Se enfrentó especialmente contra los dominicos por su postura maculista, acarreándole ello problemas con el Santo Oficio y viendo cómo eran censuradas algunas de sus obras. Esta suerte correría su *Sol veritatis*, prohibida por la inquisición española en junio de 1665 y con posterioridad en Lima. Su elevado número de publicaciones a favor de la Inmaculada Concepción contaban con el beneplácito de la monarquía. Por medio de su *Tipografía Immaculatae Conceptionis* en Lovaina y sus privilegios reales publicó gran parte de estos tratados sin autorización ni censura eclesiástica. Buena parte de sus obras fueron firmadas bajo pseudónimos.<sup>349</sup>

Pedro de Alva y Astorga acompañó su *Monumenta antiqua Immaculatae Conceptionis* de 1664 con un grabado de profundo calado interpretativo [fig. 201]. Esta composición se trasladó a un lienzo conservado hoy en la sacristía de la parroquia de Mexquitic [fig. 202].<sup>350</sup> Se trata del templo de un antiguo convento franciscano de muy humilde construcción dedicado a la actividad parroquial de la zona. El franciscano fray Diego de la Magdalena fue el evangelizador y fundador de san Miguel de Mexquitic que

<sup>349</sup> MUJICA PINILLA (2002): *op. cit.*, p. 262 (véase también, p. 310, nota 136).

<sup>350</sup> Antonio Rubial analizó este lienzo que identifica con el nombre de *Alegoría franciscana de la Jerusalén celeste* pero sin conocer el grabado original, lo que le hizo incurrir en varios errores. pp. 28-30.

tuvo lugar en 1590, tras haber sometido a los indios huachichiles y chichimecas dos años antes. Los franciscanos, moradores originarios del emplazamiento, debieron encargarse del lienzo a partir del grabado original para un uso de reflexión intelectual interna. El seguimiento es literal, incluyendo las inscripciones, a excepción de la disposición alargada del lienzo y alguna pequeña adición.

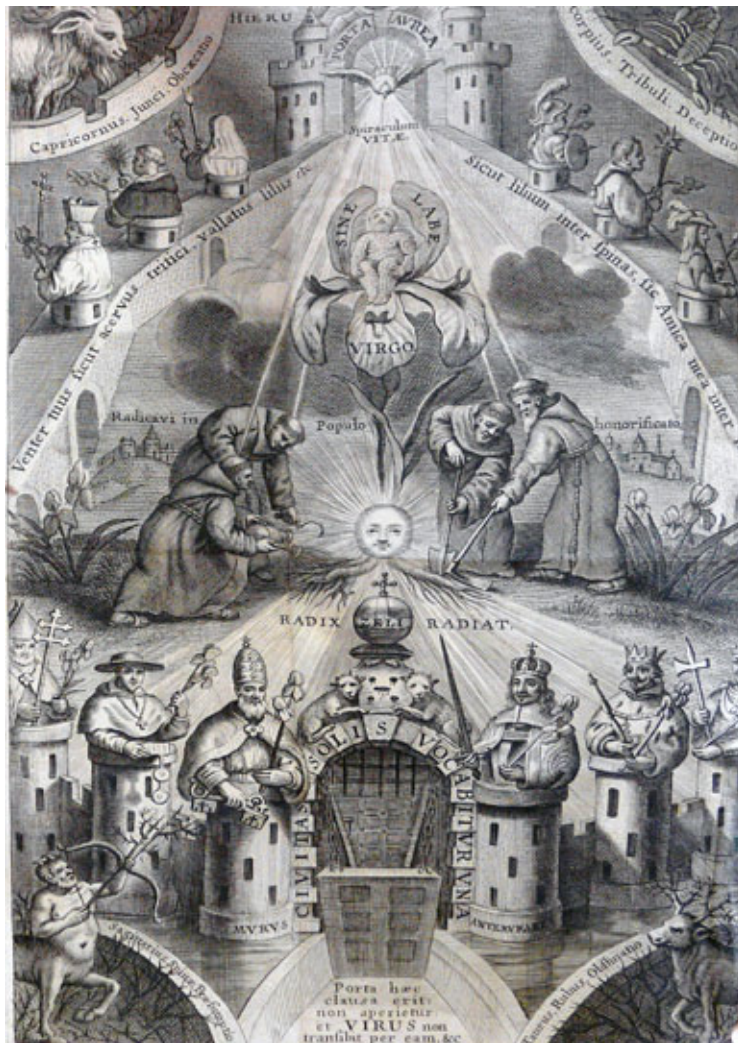


Fig. 201. Grabado que acompañaba la edición de la obra *Monumenta antiqua Inmaculatae Conceptionis sacratissimæ virginis Mariæ* de Pedro de Alva y Astorga, 1664.

La ciudad amurallada se ha convertido en el cercado de un huerto de significación concepcionista. El recurso pertenece de nuevo a las figuras lauretanas que habíamos visto en las imágenes de la *Tota pulchra*. Si el anterior modelo de Querétaro recordaba la Ciudad de Dios (Sal 86,3) en este caso se recurre al símbolo del *hortus conclusus* (Ct 4,12), o huerto vedado, al que no le está permitida la entrada al pecado

original.<sup>351</sup> Los muros y torreones de la ciudadela son custodiados por representantes de los poderes civiles y eclesiásticos en sus diversas jerarquías. Al frente, la puerta clausurada y debidamente guardada y sobre el dovelaje la inscripción del libro de Isaías “*civitas Solis vocabitur una*” (Is 19,18).<sup>352</sup> La frase se completa con el blasón con las llagas y heridas de Cristo. Los franciscanos identifican la cita de Isaías con su propia orden descrita aquí como ciudadela donde se guarda y cultiva el huerto immaculista. Con evidente carácter apotropaico, los muros se revisten con frases del Cantar de los Cantares alusivas al tema.<sup>353</sup>



Fig. 202. Huerto immaculista de los hijos de san Francisco, s. XVII, Mexquitic, san Luis Potosí.

En el interior del cercado se encuentra el recurso retórico más relevante. La defensa de la Inmaculada Concepción queda definida, por medio de la comparación visual, con el ejercicio de cuidado del lirio-Virgen. Los muros protegen al mismo tiempo de las espinas, como el *lirio emntre cardos* del Cantar de los Cantares (Ct 2,2)

<sup>351</sup> Justo a la entrada, la leyenda de la estampa dice: “*Porta haec clausa erit: non aperietur et virus non transibit per eam*” (Ez 44,2). En esta inscripción se cambia la palabra *vir* (hombre) de la Vulgata por *virus* (ponzoña o, por extensión, ‘pecado’).

<sup>352</sup> Completada con el resto del versículo, la inscripción dice: [En aquel tiempo habrá cinco ciudades en la tierra de Egipto que hablen la lengua de Canaan, y que juren por Jehová de los ejércitos]; una será llamada la ciudad de Herez.

<sup>353</sup> “*Venter tuus Sicut acervus tritici, vallatus liliis etc*” (Ct 7,2) (tu vientre es como montón de trigo cercado de lirios). // “*Sicut lilium inter spinas, sic Amica mea inter filias*” (Ct 2,2) (Como el lirio entre las espinas, así es mi amada entre las doncellas).

[fig. 203]. La Virgen nace simbólicamente del interior de un lirio cultivado por los franciscanos cuyos pétalos declaran el “*virgo sine labe*”. Este asunto, utilizado en el tema de la parentela de la Virgen, encuentra aquí un equivalente visual único. El origen patrístico se encuentra en san Anselmo y estuvo recogido nuevamente en los sermones novohispanos. Allí se esclarece que el lirio era figura de la Virgen, pero que es en la raíz donde se significa su Concepción Inmaculada, la misma que atienden con esmero los frailes de la pintura y el grabado:

“Por hermoso que parezca un árbol en lo robusto de su tronco, en lo dilatado de sus ramas; en lo pomposo de sus hojas, en lo hermoso de sus flores, y en lo fecundo, y regalado de sus frutos: el interés, y la intención de él al fruto mira; pero todo eso se ha de calificar por la raíz sin que pueda tener todo lo demás mayor estimación, que lo que tuviera la raíz de generosidad. [...] Y si es María árbol, su raíz ha de ser su Concepción pues fue la fuente de su vida. Es raíz la Concepción de este árbol, como expresó Sant Anselmo.”<sup>354</sup>



Fig. 203. Frailes franciscanos cultivando la raíz del lirio mariano, *Huerto immaculista de los hijos de san Francisco*, Mexquitic, (detalle).

El especial celo de los franciscanos en defensa de la Inmaculada está representado por medio de los cuidados de los frailes que atienden a la raíz [*“Radix zeli radiat”*, (la raíz limpiada por el celo)]. Siguiendo esta misma metáfora, el ataque a la

<sup>354</sup> PERALTA CASTAÑEDA, Antonio de (1654): *Sermon de la Purísima Concepción de la Virgen Maria nuestra Señora. Predicado en la fiesta, que se celebró para la repetición del juramento, que los Señores Dean, y cavildo de la Sancta Iglesia Cathedral de la Puebla de los Angeles hizieron de confessar, defender, y çelebrar siempre Pura la Concepcion de la Madre de Dios*, Puebla, Por Juan de Borja Infante, f.6r-6v.

Inmaculada está significado en las cuatro esquinas donde los signos zodiacales<sup>355</sup> de Sagitario, Tauro, Escorpio y Capricornio encarnan las espinas de la presunción, la zarza de la obstinación, el trillo del engaño y el junco de la obcecación.<sup>356</sup> El ingenio visual se completa con el Espíritu Santo saliendo de la Puerta Áurea de Jerusalén. Esta puerta encarna la virtud, en contraposición con la anterior puerta cerrada que simbolizada el pecado y también es tipo de la Virgen María.

El asunto principal de la composición es la elección de la Orden de san Francisco como campo en el que se labra la mayor defensa de la Inmaculada, de nuevo corroborado por las palabras *Radicavi in populo honorificato* (Si 24,16). La profundidad escritural y patristica de esta alegoría franciscana de Mexquitic, así como el hecho de que se fundamenta en un grabado difundido por el tratado concepcionista de Alva de Astorga, junto con el evidente uso interno del lienzo por parte de la comunidad franciscana que lo albergó, revelan su carácter culto y apologético. El lienzo de Mexquitic formó parte de un grupo de lienzos de gran formato realizados durante el siglo XVII en los virreinos americanos que, sin llegar a tener un sentido unitario, coincidieron en ser imágenes de triunfo que por medio de un lenguaje plagado de metáforas, mostraban la destacada actuación de la Orden a favor de la Inmaculada y la contribución de los diferentes monarcas hispánicos, especialmente Felipe IV, en el empeño por su reconocimiento dogmático.<sup>357</sup> Además, hay que sumarle la ya referida

---

<sup>355</sup> Los signos zodiacales aparecen representados entre espinas que significan los ataques a la Inmaculada. En esta línea, se atribuye a Pedro de Alva y Astorga un texto con el título de *La rosa seraphica defendida de las espinas angelicas, a la mano Real en que Reposo*, aparecido en Madrid en 1660. Por medio de éste, el franciscano refutaba los argumentos presentados por escrito por fray Juan Martínez de Prado, provincial de la orden de predicadores, al rey Felipe IV sobre la obligación de decir al inicio de los sermones la frase “Alabado sea el Santísimo sacramento del altar y la Inmaculada Concepción de la Virgen sin mancha de culpa original en el primer instante de su ser”. Un texto más completo es el que publicó tres años después, en Lovaina, bajo el título *Respuesta limpia a los papeles manchados que se han esparcido estos días contra la Constitucion de N. Santissimo Padre Alexandro VII y Decreto del Rey N. Señor Phelipe IV*. En ella refuta todos los ataques maculistas del provincial dominico. Jugando con el apellido de este último, subtitula la obra como “el Prado de la Mancha y manchas del prado”. Así establece una comparación muy interesante con el personaje literario de Don Quijote de la Mancha, presentando a Martínez del Prado como un loco que ve gigantes donde sólo hay molinos de viento. Alva y Astorga también lo acusa de haber difundido contra su anterior obra *Sol veritatis* unos “quince pliegos de papel [...] dándoles el título de *Noticias verdaderas*, sin que en todos dichos quince pliegos se halle una verdad, ni una noticia”.

<sup>356</sup> *Sagittarius, spinæ praesumptio // Taurus, Rubus obstinatio // Capricornus, Junci obcaecatio // Scorpius, Tribuli Deceptio*.

<sup>357</sup> SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina, p. 92.

característica de encontrar su fundamento en los grabados apolo­géticos, especialmente los de Alva y Astorga.

En el templo franciscano de San Miguel Allende, se conserva otra de estas obras pertenecientes al referido grupo de imágenes triunfales que no tiene equivalente en el resto del virreinato [fig. 204]. El centro de la imagen es la Inmaculada alada acompañada por san Francisco y Duns Scoto, así como por las representaciones alegóricas de la Iglesia y la Orden seráfica. Diversos símbolos franciscanos, papales y regios, junto con una destacada presencia de filacterias con citas bíblicas, disponen una compleja constitución alegórica que incide en aspectos ya visto, pero también en otros nuevos.



**Fig. 204.** *Alegoría franciscana de la defensa de la Inmaculada*, segunda mitad s. XVII, convento de San Francisco, San Miguel Allende.

A falta del hallazgo de un nuevo grabado que demuestre lo contrario, en este caso el lienzo conjuga las propuestas de más de un grabado apolo­gético de las obras de Alva y Astorga. Por ejemplo, la composición formal y parte de su iconografía guarda relación con la estampa que acompañaba otra obra del citado doctor immaculista, su

*Nodus indissolubilis*, que contó con dos ediciones, en 1661 y 1663 [fig. 205]. Su aparición tuvo lugar en el momento en que Alejandro VII aprobara la Bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* que declaraba objeto de fe la creencia en la Inmaculada Concepción, en 1661. En ella Alva y Astorga equipara las tesis immaculistas con diecisiete nudos o dificultades teológicas irresolutas, invitando al papa Alejandro VII a que cortase o desanudase tales argumentos. Esto es lo que se resume en el citado grabado de la edición de Bruselas al mostrar de nuevo a la Inmaculada sobre el lirio. Las figuras femeninas de la Pureza y la Doctrina reflejan la polémica en el reconocimiento de la Inmaculada Concepción. La tiara papal de la primera alude al reconocimiento de los diversos pontífices por medio de la aprobación de Decretos y Bulas que son enumerados en el interior del libro. El texto latino que la acompaña declara que María es la Vara en la que no hay nudo original ni corteza de culpa actual (*Haec est Virga in qua nec nodus originalis: nec cortex actualis culpe fuit*). Del otro lado, dando la espalda a la Inmaculada, aparece la Doctrina encabezada por los tomistas cuyos postulados son refutados también por Alva y Astorga. El sentido de esta interpretación lo ofrece el libro que porta en sus manos. Éste representa a la Ciencia para quien, como declara la filacteria, no hay mancha original ni error alguno del que pudiera escapar la Virgen (*Haec est Scientia in qua nec litura originales, nec error alicuius defectos fuit*). El baile de ambas figuras femeninas, en cuyas manos sujetan una cuerda, va anudando la base o raíz del lirio. El grabado reconoce el trabajo del papa Alejandro VII, cuyo nombre aparece inscrito en la espada allí representada, y le invita a que haga como su homónimo el Magno ante el nudo Gordiano y cortándolo de fin al conflicto.

La traslación de esta imagen triunfal a la obra de San Miguel Allende nos sitúa en el contexto histórico de la segunda mitad del siglo XVII con la aprobación de la Bula de Alejandro VII y el protagonismo de los empeños diplomáticos de Felipe VI por el reconocimiento de la doctrina concepcionista. Para esta visión triunfal se ha recurrido a la representación de la Virgen apocalíptica con el par de alas, cuya imagen estaba asentada en la tradición cultural hispánica para dicho propósito. En este sentido, resulta evidente la deuda contraída con otra estampa ilustrativa de la obra de Pedro de Alva y



Astorga, en concreto de su *Militia Inmaculatae Conceptionis virginis Mariae* que vio la luz el mismo año de 1663 en Lovaina [fig. 206].<sup>358</sup> En este grabado, la Inmaculada alada aparece representada casi como una personificación de la Victoria pues, además de los símbolos astrales, porta en su mano derecha una rama de laurel y, en la otra, un largo lábaro-cruz con escudo monárquico cuya punta clava sobre la cabeza del dragón infernal. Le ayuda en esta tarea san Francisco el cual está rodeado de otros tantos autores franciscanos y autoridades eclesiásticas. En la esquina inferior izquierda aparece el duque Luis Carrillo Benavides arrodillado, a quien Alva y Astorga le dedica la obra.<sup>359</sup>



**Fig. 205.** Grabado de la obra de Pedro de Alva y Astorga, *Funiculi nodus Indissolubilis de conceptu mentis & conceptus ventris*, Bruselas, tipografía Philippi Ulbugaert, 1661.

<sup>358</sup> En Nueva España no se conoce traslado literal de este grabado, pero sí en el resto de territorios americanos. Uno de estos lienzos se encuentra en el convento de San Francisco de Cuzco, en uno de los arcos de la portería. Otro caso es el lienzo anónimo del también convento franciscano de Cochabamba, Bolivia.

<sup>359</sup> El propio Pedro de Alva y Astorga reconoce que esta obra cierra una trilogía iniciada con su *Sol de la Verdad*, dedicado a Felipe IV, y continuada por su *Nudo indisoluble* puesta “a los pies” de Alejandro VII. Téngase en cuenta el comentario posterior en el capítulo “*Signum magum, nubecula parva*. De la revelación eliana a la última variante de la Inmaculada apocalíptica”.



**Fig. 206.** *Inmaculada alada defendida por la orden seráfica*, grabado de la obra de Pedro de Alva y Astorga, *Militia Inmaculatae Conceptionis virginis Mariae contra malitiam originalis infectionis peccati*, Lovaina, 1663.

En conclusión, el lienzo de San Miguel Allende guarda relación formal e iconográfica al menos con estos dos grabados ilustrativos de las obras de Pedro de Alva y Astorga. De un lado, como en la obra *Nodus indissolubilis*, la Virgen emerge sobre el lirio. Este aparece doblemente pues el lábaro que porta Duns Scoto es en realidad la Vara florida, la cual aparece identificada con las mismas palabras que en el grabado emanan de la *Puritas*.<sup>360</sup> Por otro lado, la imagen triunfal de la Inmaculada alada con lábaro crucífero acompañada por los dos franciscanos y el dragón están tomados del grabado de la obra *Militia Inmaculatae Conceptionis*. Por último deberíamos añadir que

<sup>360</sup> *Haec est Virga. / in qua nec noduc. / Originales: nec cortex. / actualis culpe fuit.* Transcripción del conjunto de frases latinas de este lienzo en la correspondiente ficha catalográfica-formulario APES [cat. 160].

la representación de la raíz del lirio aparece también en el anterior grabado imitado en Mexquitic y acompañado de la misma frase del Eclesiástico [cfr. fig. 201 y 203].<sup>361</sup>

El lienzo del convento franciscano de San Miguel Allende, en el mismo contexto histórico que los grabados, se convierte en una exaltación de la defensa de la Inmaculada Concepción por parte del papado y la realeza pero también en el reconocimiento de la labor desempeñada por la orden de san Francisco. Para ello recurre de nuevo a la imagen profética de la Vara de Jesé y convierte a Alejandro VII y Felipe IV en las dos varas o callados sobre los que se apoya la Virgen, figura tomada de Zacarías.<sup>362</sup> El abigarramiento de detalles significantes complican la lectura y dan cuenta de la naturaleza culta de la composición. La Virgen, que se define creada por Dios antes de toda criatura,<sup>363</sup> sujeta en sus manos dos picas. Una de ellas está sustentada a la vez por san Francisco y sirve de bandera de la Orden que él mismo fundó. Con su otra mano, el de Asís sujeta el primero de los cayados que corresponde a la Iglesia en su principal institución, el papado como declara la representación de la tiara papal y las llaves de san Pedro así como la inscripción superior del nombre de Alejandro VII. Del otro lado, Duns Scoto identificado por el birrete doctoral y el libro a sus pies ayuda a la Virgen a sujetar la segunda de las picas convertida en lirio. Con la otra mano retiene el segundo de los callados convertido en vara florida (*Virga iesse floruit*) y rematado con corona, bastón de mando y espada, objetos con intención de identificar al monarca. Las hojas enumeran distintas virtudes como la prudencia, la constancia o la humildad.<sup>364</sup>

El reconocimiento de la orden seráfica viene dado en inicio al mostrar a su santo fundador haciendo uso del cordón franciscano para amordazar a la bestia, la cual enuncia “por eso estoy callado” (*ob mutui*) [fig. 207]. Pero la declaración directa de este

<sup>361</sup> “*Radicavi in populo honorificato*” (Si 24,16).

<sup>362</sup> Esto lo declara la inscripción “*Assumpsí mihi duas virgas: unam vocavi Decorem, et alteram vocavi Funiculum. Zachar. C. 11. Ver. 7*” (me procuré dos cayados: a uno lo llamé Gracia y al otro Atadura) (Za 11,7). De un lado y otro, dos angelillos reproducen las palabras “*decor*” y “*funiculum*” al lado del emblema papal con el nombre de Alejandro VII y de las armas de Felipe IV, respectivamente.

<sup>363</sup> “*Ego Ex ore Altissimi prodivi primogenita ante omnem creaturam*”.

<sup>364</sup> “*Prudentia / Veritas / Constantia / Spes / Vigila(...) / Justitia / Sapientia / labor / fortitudo / humilitas / gratia.*”

reconocimiento viene definida en la parte inferior del lienzo donde se encuentran representadas la Iglesia Romana y la religión Seráfica. La primera de ellas, ataviada con vestimentas y atributos papales, señala a la segunda declarando que ha sido en ella donde ha encontrado apoyo la Iglesia en la defensa a la Inmaculada.<sup>365</sup> Por su parte, la Religión Seráfica representada como una figura femenina alada con hábito franciscano (clarisas) se lleva sus manos al pecho y reclina la cabeza asintiendo.



Fig. 207. La Iglesia Romana, Alegoría franciscana de la defensa de la Inmaculada, San Miguel Allende, (detalle).

El paseo por este huerto infranqueable de la rosa seráfica ha transcurrido por las fronteras cronológicas del siglo XVII permitiéndonos apreciar la elevación, en un principio, de muros y torreones con que defender a la Inmaculada. Con el tiempo se abrieron nuevas soluciones visuales que incidían aun más, si cabe, en el aspecto triunfante determinado por los hábiles juegos de poder que permitieron a la doctrina concepcionista ganar terreno hacia su reconocimiento dogmático. También fue en aumento la vinculación de la retórica visual con el discurso político, siendo esto la primera muestra del feliz acuerdo que existió entre el papado y la monarquía de los Austrias y cómo en ello jugó un papel importante la obra gráfica. De hecho, prácticamente en un sentido exclusivo, aquella producción pivotó en la órbita del

<sup>365</sup> "Virga tua et Bacculus tuus ipsa me consolata sunt" (tu Vara y tu mismo Bastón me han consolado).

franciscano Pedro de Alva y Astorga. La suerte de estas imágenes religiosas que se implican con el poder regio y eclesiástico merecerán un apartado propio.

### “VIRGEN, MADERO Y MUERTE”. EL MISTERIO DE LA RECIRCULACIÓN O MARÍA COMO NUEVA EVA<sup>366</sup>

Que en el Apocalipsis de Juan diga Cristo de sí mismo “yo soy el alfa y el omega, principio y fin” (Ap 1,8) tiene mucha relación con el asunto que se aborda en este apartado. El cristianismo concebía que en el momento de la creación, en el paraíso del Génesis, todo era perfecto y que esta corrección se rompió por la desobediencia de los primeros padres: Adán y Eva. Su acto abocaba a la humanidad a un devenir lineal de la existencia histórica, condenando a todos sus miembros a la muerte. El anhelo del buen cristiano es volver a aquel paraíso, estar del lado de Dios. Pero para que eso sea posible, para que todo regrese al estado idílico de la creación, la figura de Cristo se convertía en vital y trascendente. Su entrega en la cruz redimía al mundo del pecado original y su triunfo sobre la muerte lo libraba de la condena a la que estaba sometido con la promesa escatológica de un nuevo reino de Dios. Por eso en la figura de Cristo todo vuelve a los orígenes. La traslación visual de este planteamiento fue amplia. En Nueva España, lienzos como el del templo de San José de Puebla mostraban a la Trinidad recogida ante un orbe en el que se veía representada una escena de Adán y Eva en el paraíso [fig. 208]. Del costado de Cristo surge un hilo de sangre en dirección al orbe significando el ejercicio de redención.

Desde el punto de vista doctrinal, el asentamiento de tal creencia conllevó la aparición temprana de dos conceptos fundamentales, *recapitulación* y *recirculación*, que pueden llegar a confundirse pero que tienen su perfil determinado dentro de la teología de la Redención.

---

<sup>366</sup> Una aproximación al presente apartado fue presentada como comunicación en el VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática, celebrado en septiembre de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid, con el título “Virgen, madero y muerte”. El Misterio de la recirculación en la retórica visual novohispana”.

Recapitular significa precisamente devolver las cosas a su principio. La figura de Cristo es la clave. Según san Pablo en su carta a los Efesios (Ef 1,9), Dios decidió recapitular todo en Cristo. Por eso es definido como el alfa y omega, principio y fin de todas las cosas. Para Ireneo, el Hijo de Dios en su encarnación recapitula en sí mismo todas las dimensiones del hombre, se convierte en la cabeza de la humanidad, en un nuevo Adán. Para redimir al hombre del pecado había que hacerse como él, vulnerable a la muerte, para luego triunfar sobre ella. El propio Ireneo se da cuenta de que esa visión por la cual Cristo era un nuevo Adán hacía necesario que hubiese también una nueva Eva, y que por tanto ésta se recapitulaba en María. Eran como negativos y positivos, unos de otros. La idea está cercana a la tipología planteada también por san Pablo por la que personajes y hechos del Antiguo Testamento eran *sombras* o tipos de lo que había de acontecer en el Nuevo.<sup>367</sup> Lo que hacen los santos Padres, como Ireneo o Justiniano, es establecer paralelismos entre el primer Adán y Cristo, y entre Eva y María. Si Adán había desobedecido en el madero, Cristo obedeció en la Cruz. Y con el caso de Eva y María sucede lo mismo. Señalan que Eva era virgen cuando fue esposada con Adán y cuando fue seducida con las palabras de la serpiente, desobedeciendo a Dios. En cambio, María se contrapone como otra virgen esposada también con su marido, José, y allí donde la otra había sido seducida por el ángel caído ésta fue evangelizada por Gabriel en la anunciación y no desobedeció a Dios sino que acató con un *fiat*, hágase. Tuvo que llegar Cristo para redimir el pecado del primer hombre pero también María había de triunfar sobre la serpiente para que se cumpliesen los designios divinos.

Para poder volver todo a un estado primigenio era necesario seguir el mismo camino por el cual la muerte se había introducido. Seguir la senda de la desobediencia de los primeros padres para desandar lo andado y anular a la serpiente. Precisamente eso es lo que se definió como misterio de la *recirculación*. Fue Ireneo quien introdujo el término tomado del paganismo, donde estaba representado por un círculo sin principio ni fin que visualmente nos recuerda el símbolo del *ouroboros*. La recirculación no es otra

---

<sup>367</sup> En todos estos aspectos sigo los fundamentos planteados en GARCÍA PAREDES, José (2001): *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

cosa que una consecuencia lógica de la recapitulación. Si Adán y Eva se recapitulaban en Cristo y María, era para que éstos en su existencia le dieran la vuelta al asunto. Se trata de que, al igual que un nudo únicamente puede desatarse siguiendo el mismo camino que cuando fue anudado, Cristo recirculara el camino andado por Adán, y María el de Eva.



**Fig. 208.** *Trinidad triábrica redimiendo a la humanidad del pecado original*, s. XVIII, altar de la Virgen de Guadalupe del templo de San José, Puebla.

El camino que siguieron estos conceptos es más amplio de lo detallado en este breve espacio pero fueron lo suficientemente fundamentales como para ser tenidos en cuenta por la doctrina concepcionista y traducirse en potentes alegatos visuales. En Nueva España, no fue menos donde lo hemos visto reflejado inicialmente en tipologías iconográficas transmitidas desde Europa pero también en propuestas genuinas. La traslación al imaginario concepcionista se realizó por medio de las significaciones visuales del triunfo de María sobre el pecado original. El principal ejemplo fue la aparición de la serpiente del Génesis a los pies de la Virgen, como asimilación del dragón apocalíptico, en el tipo iconográfico de la Inmaculada (Gn 3,15; cfr. Ap 12,3). Esta identificación conllevó la caracterización de la serpiente acorde con el modo en el que había aparecido en las escenas de la tentación en el paraíso, tal y como se muestra en obras ya comentadas como la *Tota pulchra* del exconvento franciscano de Texcoco de Mora [cat. 23]. En Nueva España existieron otros tantos ejemplos destacados de representación de esta relación como en la *Virgen de la Sirena* del Baltasar de Echave [fig. 87] donde la serpiente fue sustituida por una Sirena, emblema de los vicios de la carne.

Sin duda la obra novohispana más directa y atrevida en su relación con el Misterio de la *recirculación* es el lienzo en el que María aparece liberando a Adán de las cadenas del pecado original [fig. 91]. En el estudio de la formación iconográfica de esta imagen se había desvelado su deuda con otro tipo, el del descenso de Cristo al Limbo, de donde tomaba parte el esquema compositivo, a modo de tema de encuadre. En el gesto de María, se pretendía significar su participación en la totalidad de la Redención por medio de su condición especial de estar libre del pecado original. Esta idea de asociar al demonio-serpiente atrapando a Eva y Adán con el pecado original y el posterior triunfo de María sobre el mismo tuvo un recorrido en la tradición cultural desde época medieval. En el *Libro de Horas de Catalina de Cleves* (c. 1440), Eva aparece tomando la manzana del árbol de la Ciencia y del Saber y, del otro lado, está la Virgen con el Niño. También las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio incluyen en su composición número 60 unos versos dedicados a esta oposición por medio del palíndromo “Ave” “Eva”. La ilustración de esta cantiga del códice miniado de San Lorenzo del Escorial se acompaña de la representación de tres pares de escenas contrapuestas: la Anunciación con la caída de Adán y Eva, la expulsión de estos del paraíso con María permitiendo la entrada al mismo, Eva en presencia de Adán mientras cierra las puertas del paraíso con María con el ángel Gabriel abriendo las mismas puertas.



**Fig. 209.** *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, Vasari (grabado de Philippe Thomassin), British Museum, Londres.



**Fig. 210.** *Sacrum oratorium piarum imaginatum Inmaculatae Mariae et anima cratae* de Pedro Bivero, Amberes, 1634.



El paso de esta equiparación visual, casi en sentido tipológico, a una imagen de composición alegórica se dio con la aparición de la tipología de la Inmaculada. Una obra de Giorgio Vasari para la iglesia de los Santos Apóstoles de Florencia, difundida por América gracias al grabado de Tomassin,<sup>368</sup> sirve como ejemplo de cómo se llevó esto a cabo [fig. 209]. La Virgen María aparece sobre el árbol de la Ciencia y el Saber, pisándole la cabeza al demonio con cuerpo de hombre y extremidades serpentiformes, que mantiene atados con la primera culpa a Eva y Adán. Junto a otros personajes del Antiguo Testamento como Moisés o el rey Davis, también amordazados. En el extremo superior derecho se reproduce de nuevo la consabida frase del Génesis (Gn 3,15). María aparece triunfante sobre el pecado original y se reconoce su papel de corredentora. Con esta misma significación también se aportaron soluciones desde la literatura emblemática. El conocido libro del *Sacrum oratorium* del jesuita Petro Bivero<sup>369</sup> presenta una serie de imágenes que van desde la creación a la expulsión de Adán y Eva del Paraíso [fig. 210].<sup>370</sup> En este conjunto de imágenes para la meditación, la Virgen está presente significando su creación *ab aeterno* en la mente divina, confirmando la relación entre la defensa de la Inmaculada Concepción de María y el misterio de la *recirculación*.

Esta capacidad de relacionar la Inmaculada con la superación de la caída de Eva y Adán así como la acción de desandar lo andado y devolver a un estado inicial al género humano estaba presente en la obra de Gabriel de Ovalle en Zacatecas, o en la Inmaculada Combatiente de Ibarra en el Museo de América [fig. 109 y 112]. En el Museo del Carmen de la ciudad de México todo ello se da cita en una composición de autor desconocido [fig. 211]. Se trata de una imagen de la Virgen apocalíptica con el par de alas y con los símbolos astrales. La serpiente tiene enmarañados en su cola a

<sup>368</sup> SCHENONE (2008), *op. cit.*, p. 84.

<sup>369</sup> BIVERO, Pedro (1634): *Sacrum oratorium piarum imaginarum Inmaculatae Mariae et anima cratae*, Amberes, ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti.

<sup>370</sup> Esta obra sirvió de base para la composición del programa visual inmaculista de la sacristía de la catedral de Cuzco. Una de sus estampas también fue determinante para la promoción en el virreinato del Perú, pero especialmente en la pintura quiteña, del tipo iconográfico de la Inmaculada eucarística.

Adán y Eva junto al árbol del que tenían prohibido comer su fruto.<sup>371</sup> Resulta significativo el modo en el que la luna abraza la composición, describiendo un círculo que cierra a la Virgen como símbolo de su triunfo sobre el pecado, su contraposición con Eva.



Fig. 211. *Virgen apocalíptica coronada por la Trinidad*, s. XVIII, Museo del Carmen, México DF.

Las soluciones iconográficas vistas hasta el momento dan cuenta del modo en el que se articuló visualmente el discurso teológico de la Redención en relación con la Virgen María, convertida en la nueva Eva, cuya suerte estuvo unida a la del sacrificio de Cristo en la Cruz. Por eso no sorprende la aparición de María a los pies de ésta, y no únicamente en episodios narrativos sino en imágenes conceptuales. Es el caso del lienzo de considerables dimensiones con el tema del árbol franciscano del convento de esta

<sup>371</sup> La presencia de este árbol y su relación con la Virgen en el imaginario novohispano la tenemos en un texto devocional: “Salve, a quien con lo vedado / nunca brindó Satanás, / porque de este Árbol jamás / a ti pudo dar bocado”. (1733): *Día ocho de el mes, en que haziendose dulce recuerdo de la Purissima Concepcion de Maria SS.ma Señora Nuestra, se implora su poderoso Patrocinio para alcanzar la divina gracia. Sácalo a la luz la devocion de una Religiosa del Convento de Sr. S. Geronymo, de esta ciudad de los Angeles, y afectuosa lo dedica al portento de la gracia, N. P.S. FRANCISCO. Compusolo uno de los menores hijos de el mismo Seraphico Patriarca, Puebla.*

Orden en Puebla [fig. 212]. En esta obra confluyen en realidad más de una tradición iconográfica. En el centro de un cercado, aparece san Francisco con sus primeros doce compañeros los cuales están dedicados a diversas tareas de cuidado del jardín, del cual emerge en su parte central un enorme árbol. El santo fundador aparece abrazado al tronco del mismo. En las diversas ramas se van sucediendo miembros destacados de la familia seráfica. Algunos de sus notables personalidades aparecen guardando el muro frontal del cercado; son los que aún no han subido a los altares, a diferencia de los que ocupan la copa del árbol. En el primer nivel, pueden verse a santa Clara, san Luis rey de Francia, san Roque o santa Catalina de Bolonia. Tal y como va ascendiendo, aparecen otros tantos, entre ellos obispos, cardenales y, en lo más alto, pontífices como Sixto IV o Gregorio IV. Este árbol franciscano da cabida en la parte superior a Cristo crucificado, con Dios Padre, y a la Inmaculada a sus pies.



**Fig. 212.** *Árbol de la Orden franciscana o lignus vitae franciscano*, s. XVII, iglesia del convento de San Francisco, Puebla.

Por una parte, este lienzo enlaza con el tradicional tema del árbol genealógico de la Orden seráfica. El fundamento de estas imágenes es mostrar un árbol que surge de la figura del fundador y que en sus ramas muestra a sus distintos hijos espirituales.<sup>372</sup> La

<sup>372</sup> Este tema se convirtió en habitual de las distintas Ordenes religiosas, tanto la franciscana, la dominica o la agustina, y enraizó con fuerza en el Nuevo Mundo. Véase, PÉREZ MORERA, Jesús (1996): “El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal”, *Anales del Museo de América*, n. 4, pp. 119-126.

primera fuente literaria sobre la que se asienta tal tema se encuentra en *Las Florecillas* donde un fraile relata la visión de “un árbol hermoso y muy grande, cuya raíz era de oro, sus frutos eran hombres, todos ellos frailes Menores; las ramas principales estaban divididas conforme al número de provincias de la Orden, y cada una tenía tantos frailes, cuantos eran los de la provincia que representaban [ ... ] después vio a Cristo sentado en un trono muy grande y muy blanco”.<sup>373</sup> En las primeras ejecuciones, el tipo se mostró como una especie de árbol de Jesé seráfico al presentar a san Francisco a modo del célebre padre del rey David. Así aparece en la pintura mural de la portería del convento franciscano de Zinacantepec, recostado mientras sale de su pecho el tronco principal [fig. 213].



Fig. 213. *Árbol franciscano*, s. XVI, pintura mural portería convento de San Miguel de Zinacantepec, Edo. México.

Este tema dio el salto de la pintura mural novohispana del siglo XVI a los lienzos de considerables dimensiones en la centuria siguiente. La principal fuente gráfica para su difusión, a partir de su publicación en Amberes en 1626, es el grabado de Peeter de Iode (1570-1634).<sup>374</sup> En sus lineamientos están presentes aspectos definitorios de la

<sup>373</sup> *Florecillas de San Francisco*, Primera parte, cap. 47, (ed. de Juan R. Legísima y Lino Gómez, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1975, p. 161). Citado por MONTES BARDO, Joaquín (2001): *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)*, Jaén, Universidad de Jaén, p. 325.

<sup>374</sup> Jesús Pérez Morera, aunque realiza esta afirmación planteada en su día por Teresa Gisbert y José de Mesa, reconoce que no abundan en la actualidad ejemplares de este grabado en el Nuevo Mundo del que pudo localizar un original en el templo de San Francisco de Santa Cruz de la Palma (Canarias). En su opinión, éste sirvió de composición de al menos tres lienzos pertenecientes al virreinato del Perú: el de Juan Espinosa de Monteros en la iglesia de San Francisco de Cuzco, firmado en 1655, y otro en la sala capitular del convento franciscano de Arequipa. A estos dos habría que añadirles un tercero conservado en el convento de San Francisco de Chile y que

obra de San Francisco de Puebla. En el grabado flamenco se muestra a san Francisco en el centro, junto con los doce primeros frailes de la Orden arrodillados a ambos lados del fundador. De su lado nace el árbol con trece grandes ramas con un número elevado de miembros distinguidos. La composición está coronada por la Virgen sobre el creciente y los rayos a su espalda.

La presencia preeminente de Cristo crucificado en la parte superior del lienzo poblano permite conectar esta propuesta visual con el tema del *lignus vitae*.<sup>375</sup> En la visualidad artística, la cruz confluyó con la imagen del árbol en dos tipos iconográficos aparecidos en el siglo XII pero consolidados a partir del siglo XIV. El primero de ellos es el conocido como *lignum crucis* en el que se muestra a Cristo en la cruz de la cual surgen hojas, frutos y flores. El segundo, a cuya configuración nos atenderemos, es el *lignum vitae* o árbol de la vida.<sup>376</sup> El origen de este concepto se encuentra en san Buenaventura quien acompaña su obra *Lignum vitae* con un grabado introductorio donde aparece, a modo de diagrama arbóreo,<sup>377</sup> la imagen de Cristo crucificado sobre un árbol constituido por ramas y flores. La idea generadora del tipo es la figura del árbol de la vida el cual, según el Génesis y el Apocalipsis, estuvo dispuesto en el paraíso por Dios y de él tomarán su fruto los justos al final de los tiempos (Gn 2,9). Dios Padre lo había puesto en medio del huerto del Edén, lugar al que es enviado el hombre a quien acaba de crear. Junto al árbol de la vida había dispuesto también el árbol de la ciencia del bien y del mal y les prohibió a Eva y Adán que probasen de su fruto. La desobediencia de ambos se trasladó en una condena para ellos y su estirpe, la humanidad, de cuya culpa sólo podía ser librada con la llegada del Mesías. Esta figura se sustenta también en la

---

sería una copia cuzqueña, a menor escala, del de Espinosa. PÉREZ MORERA (1996): *op. cit.*, p. 123; cfr. MESA, José, GISBERT, Teresa (1982): *Historia de la pintura cuzqueña*, tomo I, p. 90.

<sup>375</sup> Aunque sea de forma indirecta, Cristo aparece también en otros ejemplos de árboles franciscanos. En el anterior mural de Zinacantepec san Francisco porta en la mano un crucifijo. En el árbol del convento de San Fernando en la ciudad de México Cristo se aparece ante Francisco mostrando el pecho descubierto y la herida del costado.

<sup>376</sup> Véase, SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael (2011): “Árbol, vid y leño de la tentación: Cristo crucificado y el protagonismo de la Cruz”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 3, pp. 7-24.

<sup>377</sup> Linda Báez analiza la presencia de estas imágenes diagramáticas o *stemmata* de tradición luliana en la cultura novohispana del siglo XVI en un interesante estudio. Véase, BÁEZ RUBÍ, Linda (2005): *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

visión de Ezequiel de un árbol perenne “cuyos frutos servirán de alimentos y sus hojas de medicina” (Ez 47,12). El Apocalipsis conjuga ambos textos bíblicos para presentar el árbol de la vida como símbolo escatológico de la promesa de redención (Ap 2,7; 22,2). El árbol de la vida es tipo de la cruz y permite contraponer de nuevo la figura de Cristo con Adán, el cual había condenado al género humano por su desobediencia ante el árbol del que tenían prohibido tomar su fruto. Por extensión, la imagen de Cristo crucificado se presenta también en su vertiente de símbolo eucarístico que se reafirma por medio de la introducción del *lignus vitae*.



**Fig. 214.** *Speculum humanae Salvationis*, Codex cremifanensis 243 del monasterio benedictino de Kremsmünster, s. XV, f. 55r.

Lo expuesto hasta aquí permite volver al asunto inicial de la presencia de la Virgen a los pies de la cruz en una imagen de naturaleza conceptual. Queda visto cómo la aparición de María en los árboles franciscanos tiene lugar a partir del grabado de P. Iodé. En el caso del lienzo de san Francisco de Puebla resulta determinante para su comprensión integral. El origen de esta solución visual tiene sus raíces en época medieval y de nuevo nos lleva al *Speculum humanae salvaciones* [fig. 214]. El *lignus vitae* con Cristo crucificado, acompañado de diversos personajes, se sucede en la parte superior como continuación de un árbol de Jesé en el que aparecía la Virgen con el niño. Esta

unión del *lignus vitae* con el tema de la genealogía humana del Salvador relaciona la imagen de Cristo en la cruz como símbolo de redención y su carácter mesiánico por medio de la consumación profética de Isaías (cfr. Is 11,1-3). De esta forma el tema del árbol de Jesé se presenta también con una base escatológica. En la imagen de Cristo en la cruz se reafirma su significado eucarístico por medio de la inclusión de la figura de la Iglesia la cual recoge en un cáliz la sangre que emana de la herida del costado. Esta lectura se completa con la presencia de Melquisedec y de Moisés con la serpiente de bronce a modo de tipos eucarísticos.



Fig. 215. *La Inmaculada Concepción y el Trono de Gracia*, 1577.

En esta miniatura a página completa del *Speculum*, la Virgen María aparece a los pies de la cruz junto con san Juan. Este episodio se interpreta como el nacimiento de la Iglesia que simbólicamente queda en ese momento desposada con Cristo. Con el tiempo, la Virgen María fue vista como símbolo de la Iglesia permitiendo que se unan ambas figuras mediante la representación de la Inmaculada. De esta forma queda

ilustrado en una estampa del grabador de origen toscano Durante Alberti, dedicado al cardenal Flavio Orsini en el que Dios Padre carga a Cristo en la cruz, en el conocido tipo iconográfico del Trono de gracia [fig. 215]. Sobre el travesaño del madero se exhibe el habitual “*Tota pulchra es amica mea*”. A los pies se encuentra la figura de la Virgen como Inmaculada, portando los atributos astrales y posada sobre el dragón. La rodean ángeles que portan los habituales símbolos de las letanías. María está representando a la Iglesia la cual, según reza la inscripción del mismo grabado, se defiende a pesar de estar sometida a miles de peligros y no abandona su dirección (*Ecclesia periculis exponitur sed non derelinquetur*). Eso simboliza el barco representado en la parte baja, que la Iglesia es como un navío a la deriva luchando en aguas procelosas.<sup>378</sup>

Zenón de Verona compara la creación de Eva con el nacimiento de la Iglesia.<sup>379</sup> Se refiere al momento del sueño de Adán, en el que Dios creó a Eva de una de sus costillas. De la misma forma la Iglesia nace cuando Cristo quedó dormido en la cruz y una lanza le hirió en el costado de la que brotó el agua y la sangre, signos del bautismo y del martirio (Jn 19, 34-34).<sup>380</sup> En estos términos lo explica un sermón de mediados del siglo XVII, precisamente con motivo de la consagración de la catedral angelopolitana:

“Beneficio tanto que dimana de haber edificado Cristo a la Iglesia, en opinión de Agustino, de su costado. Pues si Eva fue formada de una de las Costillas de Adán [...] estando durmiendo, *misit soporem in Adan*, el mejor Adam Cristo en el voluntario sueño de su muerte, de que fue figura el primero, habiéndole roto el costado estando ya muerto le salió de él sangre y agua: *Quae Sacramenta* dice Agustino, *esse novimus quibus edificatur Ecclesia*, con quien se desposó en el tálamo de la Cruz haciéndola su verdadera esposa, tan hermosa, y adornada que participa de los mismos atributos, con que alabamos al Hijo de Dios.”<sup>381</sup>

<sup>378</sup> LÉPICIER, Augustin M. (1956): *L’Immaculée Conception dans l’Art et l’Iconographie*, Lovaina, Aux éditions servites, p. 183.

<sup>379</sup> ZENON DE VERONA, *Tractatus* 1,3,19-20: PL 11,352; CCL 22,28-29.

<sup>380</sup> “Cuando tomó Jesús el vinagre, dijo: ‘Todo está cumplido’. E inclinando la cabeza entregó el espíritu. Los judíos [...] rogaron a Pilato que les quebraran las piernas y los retiraran [...] Pero al llegar a Jesús, como lo vieron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua”.

<sup>381</sup> RAMIREZ GRIMALDO CAVALLERO, Diego (1649): *Oración evangelica a la dedicacion y consagracion de la Iglesia Cathedral de la Ciudad de los Angeles, en esta Nueva España, que se començo savado à los 17 de Abril de [1]649*



Aquí también se recapitula a Eva puesto que ésta fue la madre de la primera Iglesia. Por tanto, existen dos dimensiones distintas sobre la figura de Eva. Por un lado, Eva como introductora de la muerte, pero por otro Eva también, en palabras de Epifanio, como la “madre de los vivientes”. Al igual que existe una nueva Eva también está la nueva Iglesia que nace de la herida del costado de Cristo como camino indispensable en la recirculación que toma su punto de partida precisamente en este momento. Con estas palabras lo definía san Juan Crisóstomo: “Virgen, madero y muerte fueron los símbolos de nuestra ruina. La Virgen era Eva, que aún no conocía varón. El madero era el árbol, la muerte la condenación de Adán. Pero he aquí de nuevo la virgen, el madero y la muerte. Allí eran símbolos de ruina. Aquí se han convertido en símbolos de victoria”.<sup>382</sup> San Juan Crisóstomo identifica los “símbolos de ruina” que estaban llamados a convertirse en emblemas de la posterior redención: La Virgen María como una nueva Eva, el árbol prohibido convertido en madero de la crucifixión y la muerte de Cristo como camino necesario para, por medio de la Resurrección, salvar a la humanidad de la condenación de Adán.

Estos tres símbolos se dan cita en un lienzo de Cristóbal de Villalpando que perteneció al antiguo Colegio franciscano de Propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas [fig. 216]. Se trata de una representación del árbol de la vida que aquí se ha figurado como una cruz en la que se enreda una vid. A un lado y otro están representados Adán y Eva. De sus pechos germinan dos tallos en cuyo final se encuentran dos escudos con las imágenes de Cristo crucificado y la Virgen [fig. 218]. Rodean esta parte alta de la cruz los tres ángeles canónicos y Dios Padre en la parte superior. En la base de la cruz hay tres figuras. De un lado, la muerte abrazada a un orbe y acompañada por una figura femenina encadenada por medio de una argolla. Asoma la cabeza también la serpiente del Génesis. Un texto de Gregorio de Nisa insiste, años antes que Juan Crisóstomo, en la confluencia de estos tres símbolos cuyas palabras parecen ilustrar el lienzo de Villalpando:

---

por el *Illustrissimo, y Excelmo. S. D. Juan de Palafox y Mendoza, Obispo de aquella Iglesia, del Consejo de su Magestad y del Real de las Indias*, Puebla, B. Juan Blanco de Alcaçar, f. 11r.

<sup>382</sup> JUAN CRISÓSTOMO, *De coemeterio et cruce* 2; PG 49,396.

“Por causa de un hombre ha venido la muerte. Pero por causa de otro hombre ha venido la salvación. [...] La primera [mujer] abrió el camino al pecado. La segunda favoreció la entrada en la justificación. Aquella siguió el consejo de la serpiente; ésta presentó a quien iba a matar a la serpiente y engendró al autor de la luz. Aquella, mediante el madero, introdujo el pecado. Ésta, al contrario, siempre mediante el madero, introdujo el bien. Por madero entiendo la cruz; y el fruto de este madero es siempre fruto verde y se convierte en vida inmortal para quienes lo gustan”.<sup>383</sup>



**Fig. 216.** *El árbol de la vida*, Cristóbal de Villalpando, c. 1707, Museo de Guadalupe, Zacatecas.



**Fig. 217.** *La Anunciación*, Cristóbal de Villalpando, c. 1707, Museo de Guadalupe, Zacatecas.

Junto a este lienzo se conservan otros dos del mismo autor que, con éste anterior, debieron formar parte de un único altar en el Colegio de Guadalupe. Los aspectos teológicos señalados permiten reconstruir el programa visual en el cual se integrarían. Se trata del citado lienzo sobre el *árbol de la vida*, así como otros dos sobre la *Anunciación de la Virgen* [fig. 217] y el anteriormente estudiado de la *Inmaculada como la Jerusalén celeste con san Juan evangelista y sor María de Ágreda* [fig. 136]. Los tres lienzos comparten diversos niveles de lectura. Por un lado, la implicación de la Virgen María en el plan divino para la redención de la humanidad, a causa de la caída de Adán y Eva, que se iniciaría con su Inmaculada Concepción y posterior Encarnación de

<sup>383</sup> GREGORIO DE NISA, *In Nativitate Domini*: PG 46,1148A-B.

Cristo.<sup>384</sup> La salvación quedaría introducida por medio del nacimiento del Mesías en una Virgen que, para mayor disposición, habría sido concebida libre del pecado original.



Fig. 218. Detalle de Adán y Eva de cuyo pecho germinan sendos medallones con las imágenes de Cristo crucificado y la Virgen, *El árbol de la vida*, (detalle).

El núcleo de la composición lo formaría el lienzo dedicado a la Anunciación del ángel Gabriel. El inusual tratamiento que Villalpando hace de este tema convierte a esta obra en una de las más genuinas manifestaciones de la visualidad artística novohispana. El ángel se le aparece a la Virgen interrumpiéndole la lectura del libro de Isaías, como estaba codificado en la tradición cultural. En lugar del habitual espacio neutro de la alcoba, Villalpando dibuja una escena con Dios Padre acompañado de ángeles. Este aspecto revela la fuente de inspiración, no solo de este lienzo, sino del programa visual.

<sup>384</sup> Gregorio de Nisa incide de nuevo con el paralelismo entre María y Eva a propósito de este último tema de la Anunciación. Lo hace para indicar que los dolores del parto de Eva al tener a sus hijos se contraponen con la alegría de María en el nacimiento de Jesús: “Se llegó el ángel a María y entrando donde ella dijo: Alégrate, agraciada. Aquella tu predecesora Eva, al trasgredir la ley, recibió la sentencia de parir los hijos con dolor. A ti, sin embargo, te compete alegrarte. Ella dio a luz a Caín y con él la envidia y el asesinato. Tú, en cambio, darás a luz un hijo que traerá la vida y la incorrupción. [...] Ya el Espíritu Santo apuntó hacia ti cuando por la lengua de Isaías dijo: *He aquí que una virgen concebirá y dará a luz un hijo*. Tu eres aquella virgen.” GREGORIO DE NISA, *Sermo de Annuntiatione*; PG 62,766-767: CMP II,262.

Se trata de la *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Ágreda quien relataba de forma peculiar los diversos episodios de la vida de la Virgen.

En lo que se refiere a la Anunciación, la mística concepcionista declara haber sido privilegiada con una visión en la que se le descubre el modo en el que preparó Dios a la Virgen antes de recibir ésta al Mesías en sus entrañas.<sup>385</sup> La preparación a la que, según Ágreda, fue sometida la Virgen se inició nueve días antes de la visita del arcángel Gabriel. El primer día, estando en oración y en asistencia de sus ángeles, fue elevada en espíritu al cielo donde se le manifestó la divinidad, la cual le confesó su deseo de redimir a la humanidad del pecado. Por ello la exhortó a que le pidiese constantemente en aquellos días la encarnación de su Hijo, sin revelarle que había sido ella la elegida para tal propósito. Desde ese mismo día, y en los seis siguientes, la Virgen pudo contemplar en visiones la creación del mundo, incluyendo la de los primeros padres, Adán y Eva. El séptimo día relata que María fue llamada como el resto de días, pero esta vez elevada en cuerpo y espíritu al cielo donde los ángeles la ataviaron en preparación para sus desposorios, “en las bodas de la encarnación”. En el octavo día volvió María a ser elevada a los cielos donde escuchó en voz de la propia divinidad como esta le decía “quiero elegirte por mi esposa y reina de todas las criaturas”.<sup>386</sup> La Anunciación sucede en el noveno día, por medio de la visita del ángel Gabriel, como relatan las escrituras:

“Obedeciendo con especial gozo el soberano príncipe Gabriel al divino mandato, descendió del supremo cielo, acompañado de muchos millares de ángeles hermosísimos que le seguían en forma visible [...] Todo este celestial ejército con su cabeza y príncipe san Gabriel encaminó su vuelo a Nazaret, ciudad de la provincia de Galilea, a la morada de María santísima, que era una casa humilde [...] Llegó, pues, el dichoso día en que despreciando el Altísimo los largos siglos de tan pesada ignorancia, determinó manifestarse a los hombres y dar principio a la redención del linaje humano [...] Para ejecutar el Altísimo este misterio entró el santo arcángel Gabriel [...] acompañadole innumerables ángeles en forma humana visible y respectivamente todos refulgentes con incomparable hermosura.”<sup>387</sup>

<sup>385</sup> En este sentido, el libro tercero de la segunda parte de su obra lo dedica a conocer “la Altísima disposición que el todopoderoso obró en María Santísima para la Encarnación del Verbo”.

<sup>386</sup> ÁGREDA, María de Jesús de (1670): *Mística Ciudad de Dios, Milagro de su omnipotencia y Abismo de la gracia*, (edición de Celestino Solaguren, Madrid, Fareso, 1992), segunda parte, libro III, cap. 8, nota 91 (en esta edición, p. 381).

<sup>387</sup> ÁGREDA (1670): *op. cit.*, segunda parte, libro III, cap. 10-11, notas 113-131 (en esta edición, pp. 389-395).

El rastro de la *Mística Ciudad de Dios* palpita entre los tres lienzos del Colegio de Guadalupe. La evidencia de tal deuda vuelve a aparecer en el segundo de ellos dedicado a la *Inmaculada como la Esposa en apariencia de Ciudad*, el cual está inspirado en la portada de la primera edición de 1670, donde está la monja de Ágreda junto con san Juan evangelista [fig. 136]. La síntesis realizada en esta obra, sitúa la Anunciación como punto central de la redención pero también insiste en que la Virgen había sido librada del pecado original como medida de Dios para recibir de mayor grado a su hijo humanado. Este último concepto está significado por medio de los Desposorios entre la Virgen y Dios Padre, consumados en la parte superior del lienzo de Villalpando, con el símbolo de la *dextrarum iunctio*.<sup>388</sup> El tercero de los lienzos también tendría cabida en esta fuente donde constantemente se hace referencia a los primeros padres, como en la oración que sor María adjudica a la Virgen instantes antes de la llegada del ángel: “¡Oh hijos de Adán afligidos por la culpa, pero hechura de mi amado, luego levantaréis la cabeza y sacudiréis el yugo de vuestra antigua cautividad! Ya se acerca vuestra redención, ya viene vuestra salud.”<sup>389</sup>

El Apocalipsis acaba de completar la lectura de la presente composición puesto que, si recordamos, este texto afirma que para el cristianismo los bienaventurados volverán a disfrutar del árbol de la vida en el centro del paraíso prometido, en la nueva ciudad Santa. La promesa de la llegada de un nuevo paraíso se materializó con la descripción de la nueva Jerusalén que vio san Juan descender desde el cielo como Esposa para el Cordero. El símbolo de su consumación es la Jerusalén celeste, imagen de la nueva Iglesia y la Cruz o árbol de la vida es emblema de la confianza en la salvación. No hay que olvidar que también la Anunciación de María esta inserta dentro del mensaje escatológico de salvación mesiánica como revelan las palabras del ángel

---

<sup>388</sup> La *dextrarum iunctio*, o unión de las manos, era el momento más solemne de la ceremonia matrimonial en la antigua Roma. El rito pervivió durante el cristianismo perviviendo en rituales matrimoniales posteriores a Trento. Conocemos su codificación en el tipo iconográfico de los Desposorios de la Virgen. Véase, MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (2010): “Matrimonio y emblemática: el rito de la *dextrarum iunctio* y la representación de los enlaces nupciales en la casa de Austria”, en ARRELLANO, Ignacio, MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (eds.), *Emblemática y religión en la península ibérica (Siglo de Oro)*, pp. 259-282. Cfr, ABAD, J.A., GARRIDO, M. (2007): *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Madrid, Palabra.

<sup>389</sup> ÁGREDA (1670): *op. cit.*, segunda parte, libro III, cap. 10, nota 117 (en esta edición, p. 390).

Gabriel a la Virgen: “No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin” (Lc 1, 30-34).

## LA SANGRE DE CRISTO ANEGA EL JARDÍN CONCEPCIONISTA. INMACULISMO Y RELIGIOSIDAD FEMENINA

El grueso de la significación de estos huertos simbólicos tiene relación con una lectura eucarística. Pero en el seno del cristianismo hispánico, el misterio de la Inmaculada Concepción hizo parte de su travesía hacia el reconocimiento dogmático mirando en dirección al sacrificio del altar. De nuevo la figura de Pedro de Alva y Astorga ofrece un ejemplo para ilustrar tal fenómeno, de especial relación durante el siglo XVII. La imagen no ha sido identificada pero sí su descripción y la impresión que causó entre sus compañeros de religión. Alva y Astorga hizo uso habitual de la estampa como instrumento de promoción de su obra y de su labor en el seno de la orden. En 1645 y 1648 tuvo la ocasión de presidir las Conclusiones del Capítulo General de la Orden franciscana celebrados en las ciudades peninsulares de Toledo y Vitoria. En la segunda sesión, la edición de las conclusiones se acompañaron con una estampa de Cristo que no ha sido reconocida pero cuya descripción evidencian la conexión que debió tener con la iconografía del *lignus vitae* así como de otra tipología, la de Cristo como Fuente de Vida:

“Ya estaban las conclusiones hermosamente adornadas de una misteriosa estampa de Cristo. Señor crucificado, cuyo árbol precioso nacía de una cristalina fuente, que se originaba y subía de la tierra purísima de María N. Señora cuya Inmaculada Concepción defendió en ellas, alegando con doctitud muchas y muy graves autoridades de las sagradas Escrituras, testimonios de los sagrados Cánones, verdades

de la Santa Teología [...]. Dedicólas al reverendísimo P. Fr. Joseph Maldonado, comisario general de la Familia y de todas las Indias”<sup>390</sup>

Este huerto inmaculista del que surge Cristo como fuente de vida tuvo un seguimiento cercano en la pintura novohispana. En Santiago de los Caballeros, antigua capital de la Capitanía General de Guatemala, Eva y Adán a parecen atados al árbol prohibido como base de la fuente [fig. 219]. El entorno es el de un jardín adornado con flores y guardado por altos tapias. Estos detalles devuelven la pista al *hortus conclusus* mariano. Tomando como origen las imágenes medievales de la *imago pietatis*, el tipo iconográfico de Cristo como fuente de vida se generó como una imagen conceptual sustentada en el propio simbolismo de la fuente de agua como portadora de vida y en las referencias bíblicas. Su origen como símbolo visual ya estaba presente en la tradición cultural de las antiguas civilizaciones orientales. El mundo grecorromano creyó en la existencia de un manantial que proporcionaba la inmortalidad. En el Antiguo Testamento está presente en el Cantar de los Cantares, precisamente como *fons hortorum* (Ct 4, 15).<sup>391</sup> Esta fue la base bíblica sobre la que se asentó la construcción del tipo, cuya relación en clave de exégesis tipológica fue compartida con la Virgen María.<sup>392</sup> La literatura devocional de la época, como la anteriormente citada *Nueva Jerusalén María* del jesuita Antonio Escobar y Mendoza, recoge también esta tradición:

“Mas veo Adán divino, que os ha dado  
El Cielo Paraíso más hermoso,  
De vuestra Madre en vergel cerrado,  
Tened habitación, tened reposo:  
Ella es el Huerto de cristal regado,  
Huerto apacible, huerto deleitoso,  
Donde el Esposo baja muchas veces,  
Cuando, oh céfiro suave, le adormeces”<sup>393</sup>

<sup>390</sup> CORDOVA SALINAS, fray Diego de (1957) [1651]: *Crónica franciscana de las provincias del Perú*, (notas e introducción de Lino G. Cadeno), Washington-México, Academy of American Franciscan History, Editorial Jus, p. 1012. Citado en MUJICA (2008): *op. cit.*, p. 262.

<sup>391</sup> “Huerto eres cerrado, hermana mía, novia, huerto cerrado, fuente sellada. [...] ¡Fuente de los huertos, pozo de aguas vivas, corrientes que del Líbano fluyen!” (Ct 4, 12-15).

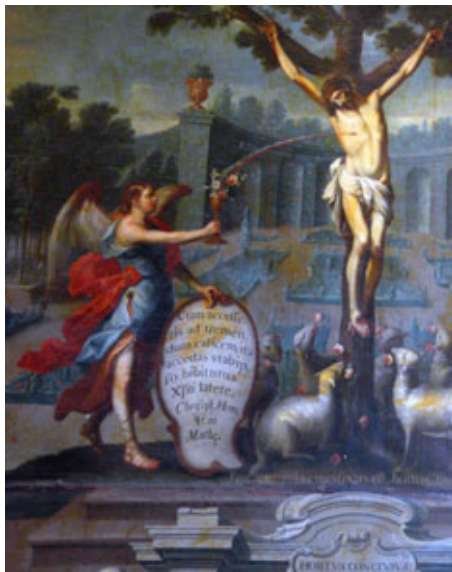
<sup>392</sup> GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1997): “La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo. A propósito de una pintura inédita de Vicente Salvador Gómez”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. LXVIII, p. 74.

<sup>393</sup> ESCOBAR DE MENDOZA, Antonio (1758) [1618]: *Nueva Jerusalén María Señora, Poema Heroico, Por el P. Antonio de Escobar y Mendoza de la Compañía de Jesús. Fundase en los doze preciosos cimientos de la Mystica Ciudad*,

Este tipo de imágenes conceptuales de Cristo sufriente lo presentan como el divino Esposo que, como se ha adelantado, celebra sus esponsales con la Iglesia. Con ese apelativo cuya raíz se encuentra en la liturgia bizantina, era conocido el tipo iconográfico de Cristo



**Fig. 219.** *La fuente de la divina Gracia*, s. XVII-XVIII, Museo de Arte Colonial, Antigua (Guatemala).



**Fig. 220.** Cristo en la cruz como Fuente de la Vida, *Huerto cerrado concepcionista*, s. XVIII, sacristía del templo conventual de Santa Rosa Viterbo, Querétaro, (detalle), [cat. 164]

---

*La Vida, Excelencias de la Virgen Madre de Dios. De un devoto de Sr. S. Joseph, quien en esta nueva reimpression lo dedica al mismo Santissimo Patriarcha, Reimpressa en Mexico, en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana, p. 105.*



Varón de Dolores.<sup>394</sup> Esto queda manifestado de forma expresa en la sacristía del convento de monjas concepcionistas de Santa Rosa Viterbo, en Querétaro [cat. 164]. Allí se ha representado un jardín cercado a modo de *hortus conclusus*, como se declara en el arco de la entrada. La puerta está presidida por la Virgen como la Divina Pastora que atiende al rebaño de su hijo. Este tipo iconográfico mariano tiene su origen en el siglo XVIII cuando aparece en Sevilla tal devoción.<sup>395</sup> La imagen de la Divina pastora es un equivalente mariano de otra, la de Cristo como buen pastor cuyas raíces se remontan a los orígenes de la visualidad cristiana. En la parte superior esta Cristo crucificado mientras un ángel recoge su sangre en un cáliz al tiempo que diversas ovejas beben de la sangre que se derrama entre sus pies [fig. 220]. La fuente cerrada aparece en el lado derecho de la composición.

El equivalente mariano lo tenemos en una lámina sobre cobre de Andrés López con la Inmaculada como Fuente de Vida [fig. 221].<sup>396</sup> El cristianismo oriental fue el primero en encontrarle un lugar a esta advocación mariana, incluyendo oficios litúrgicos cuya fiesta tenía lugar el viernes después de la Pascua.<sup>397</sup> El origen gráfico para la composición formal de este modelo nos lleva hasta las estampas de los hermanos Klauber para su *Letania Luaretana* [fig. 222]. En esta obra novohispana la Inmaculada

<sup>394</sup> La imagen de Cristo Varón de dolores también es una derivación del tipo iconográfico de la *imago pietatis*. Cfr. GARCÍA MAHÍQUES (1997): *op. cit.*, pp. 67-70.

<sup>395</sup> El esquema compositivo de este lienzo coincide con una pintura sobre lámina de cobre de Miguel Cabrera conservada en el Museo Nacional de Arte que estudió en su momento Jaime Cuadriello. La Virgen aparece en el centro siendo coronada por dos angelillos mientras sujeta una rosa con su mano izquierda y, con la otra, acaricia una de las ovejas. En el fondo del paisaje se ve a san Miguel luchando con una bestia —que apenas asoma la cabeza en uno de los lados de la composición— la cual está atacando a una oveja perdida en el monte. Para su auxilio, la oveja dice las palabras “Ave María”. El origen de esta devoción fue la publicación de la obra *La pastora coronada* del capuchino fray Isidoro de Sevilla en 1704 (con una segunda obra titulada *La mejor pastora asumpta*, publicada también en Sevilla en 1732). Cuadriello, al analizar la pintura devocional del MUNAL explica como para fray Isidoro, las rosas que porta la Virgen representan cada uno de los Ave María del rosario que ella, como principal intercesora, recolecta y ofrece a su hijo. Este asunto tuvo gran continuidad en el arte novohispano. Cfr. CUADRIELLO, Jaime (1999): *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM, pp. 67-69.

<sup>396</sup> RIVERA, Lenice (2005): “Alegoría de la Inmaculada como Fuente de la Divina Gracia” [ficha cat. exp.], en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 294-296; RUIZ CUEBAS, Karina (2005): “La Virgen como ‘Fuente de Vida’: la Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España”, en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* (actas de Simposium), Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, n. 2, Ediciones Escorialenses (EDES), pp. 1179-1200.

<sup>397</sup> TRENS, Manuel (1947): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, p. 581

aparece en el centro y de su pecho emana agua que cae en el interior de una fuente. Además de la torre davídica, también aparecen unos astrónomos observando a la Virgen con sus catalejos desde un barco, detalle tomado de otro grabado de los hermanos Klauber [fig. 223].<sup>398</sup> En lugar de estar ubicados en un estudio astrológico, la barca que los porta incide en el símbolo de María como buen puerto.



**Fig. 221.** *Inmaculada como Fuente de la Divina Gracia*, Andrés López, 1786, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

La pintura de la sacristía de Santa Rosa Viterbo de Querétaro nos devuelve a una imagen semejante a la que daba paso al tema del huerto inmaculista. El jardín de este lienzo está siendo cultivado por las monjas concepcionistas, vestidas todas con el habitual hábito azul [fig. 224]. Esta imagen es una metáfora de la propia vida de las monjas pero no como reflejo de sus quehaceres diarios sino en relación con el significado de su entrega. A lo largo de los virreinos americanos se fundaron un buen número de conventos femeninos que respondieron a la necesidad social de dar solución al problema de la mujer.<sup>399</sup> En él ingresaron jóvenes que renunciaban al mundo y entregaban su vida a la religión mediante un acto de profesión. En las clausuras, de

<sup>398</sup> En los catalejos aparece la inscripción “*Tota pulchra est*” y “*macula non est in te*”.

<sup>399</sup> MURIEL DE LA TORRE, J. ROMERO DE TERREROS, M. (1952): *Retratos de monjas*, México, editorial Jus, p. 14.

donde nunca volverían a salir las monjas que allí profesaron, la entrega y el sacrificio eran mayores y sus muros conventuales adquirieron, si cabe, un mayor respeto y reconocimiento, y pronto sus habitantes tomaron fama de santidad. En su entrada al convento, por medio de la ceremonia de consagración de vírgenes, después de un tiempo de preparación, la novicia abandona definitivamente su vida anterior, despreciando las vanidades mundanas y tomando públicamente como esposo a Cristo.<sup>400</sup>



**Fig. 222.** “Mater divina gratiae”, grabado de los hermanos Klauber para la obra *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn, (edición de 1771).



**Fig. 223.** “Mater Purissima”, hermanos Klauber, *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn, (edición de 1771).

<sup>400</sup> Es importante que señalemos que la entrega de los hábitos y la consagración de vírgenes no son la misma cosa. En el ritual de las distintas órdenes coincide la parte de imposición del hábito, el velo y la profesión, pero no la consagración virginal. La consagración exige una entrega y dedicación total. Durante muchos años, las distintas órdenes religiosas femeninas anhelaron que en el momento de su profesión fueran consagradas como esposas vírgenes de Cristo, pero, salvo en algunos casos puntuales, éste fue un privilegio de las monjas de clausura. La dimensión que alcanzan las mujeres que, al ser consagradas a Dios, entran en la clausura, se sitúa en un nivel especial. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): “Vestidas a la espera del Esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas”, en *Imagen y Apariencia* [actas de congreso], Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, [en línea], <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/2101/2061>.

En medio de una realidad social en la que la religión católica impregnaba cada rincón de las ciudades y su quehacer diario, el convento femenino jugaba un destacado cometido como espacio que institucionalizaba la espiritualidad y la virtud. Igualmente aparecía como un fiel reflejo del orden social en el cual le corresponde al hombre el espacio público y a la mujer el privado.<sup>401</sup> Aparentemente podría parecer que la actividad del convento sirvió únicamente para la construcción de una cultura de la interioridad religiosa femenina pero, en realidad, su presencia ofrecía algo más; era un espejo de los anhelos comunes de la sociedad de aquel momento que vivía en una constante espera escatológica. Por ello, la vida religiosa no es una decisión sólo personal sino que implica el bienestar y la salvación de los demás, una actualización del sacrificio de Jesús, una entrega a Dios por todos.<sup>402</sup>

Pero todo ello conlleva, igualmente, una dimensión escatológica de la virginidad. La virgen que ha consagrado su vida a Dios y se ha esposado con Cristo espera, como las diez vírgenes de la parábola, el momento en el que se abran las puertas del banquete nupcial y el divino Esposo les invite a entrar (Mt 25, 1-13). Por eso toda su vida conlleva una tensión escatológica a la espera de ese momento. Como las vírgenes prudentes, deben aguardar la llegada del Esposo que puede producirse en cualquier hora. Con este sentido, de entre las virtudes que han de ser cultivadas por la virgen, debe formar parte la fortaleza que les permita guardarse en la fe, manteniéndose en una *vigilancia esperanzada* ante esta venida (cfr. Lc 12, 35-40). Si se ha seguido con los deberes marcados, la virgen podrá ser contada el día de la llegada, junto a los adoradores del Cordero (cfr. Ap. 14, 4).

La visión teológica de la virginidad conlleva una dimensión eclesial de la misma. Si la virgen es esposa de Cristo lo es en relación con la Iglesia, que es la Esposa por

<sup>401</sup> QUEVEDO ALVARADO, María Piedad (2007): *Un cuerpo para el espíritu: Mística en la Nueva Granada, el cuerpo, el gusto y el asco. 1680-1750*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, p. 75.

<sup>402</sup> La virginidad, al igual que la vida ascética, fue considerada como una especie de martirio por los Padres de la Iglesia desde el siglo IV, como muestra de una forma de felicidad superior a Dios. El gesto de la mujer que se consagra virgen a Dios se equipara a la inmolación realizada por Cristo. La virginidad se compara al martirio al entender que gracias a ella la virgen mata el cuerpo del pecado, del mismo modo que el mártir ofrece su cuerpo a la muerte para no romper su compromiso con Dios. RAMIS, G. (1990): *La consagración de la mujer en las liturgias occidentales*, Roma, Edizioni Liurgiche, p. 197.

excelencia. Esta misma exégesis la protagonizó la Virgen María al ser considerada imagen de la Iglesia. De ahí las referencias al Cantar de los Cantares de la liturgia de consagración virginal. La unión mística entre Dios y su pueblo se encuentra presente desde el Antiguo Testamento. En el Nuevo Testamento, san Pablo lo aplica a Cristo y a la Iglesia (cfr. 2 Co. 11,2). En realidad, toda la comunidad cristiana puede decirse unida en místico matrimonio con Cristo (cfr. Ef. 5, 22-33) “pero sólo la mujer, por la misma naturaleza, es capaz de significar, de representar el misterio de esas bodas, y de entre las mujeres, aquellas que por el amor del Esposo divino han renunciado al esposo terreno y se han unido a Él como a *único varón*”.<sup>403</sup>



**Fig. 224.** *Huerto cerrado concepcionista*, Santa Rosa Viterbo, Querétaro, (detalle).

El modelo de vida que las vírgenes imitaron fue el de la Virgen María. Su figura permite enlazar la virginidad con la salvación, a partir de su papel como corredentora al permitir la Encarnación de Cristo en su vientre. Ese modelo de seguimiento estaba presente en la vida de las monjas concepcionistas las cuales tenían que llevar en el

<sup>403</sup> ESCUDERO, Gerardo (1960), *Virginidad y liturgia*, Madrid, Editorial COCULSA. p. 21.

pecho una imagen de la Inmaculada.<sup>404</sup> María permitió la redención engendrando al Cordero que fue inmolado. De la misma forma sucede con las vírgenes, cuya actuación en la tierra permitirá, en la nueva y definitiva pascua, el paso del Pueblo de Dios a la eterna gracia.

---

<sup>404</sup> Se trata de los conocidos como escudos de monjas. Véase, ARMELLA DE ASPE, Virginia, TOVAR DE TERESA, Guillermo (1993): *Escudos de monjas novohispanas*, México, Grupo GUSTA.

### **4.3 *Signum magnum, nubecula parva.* De la revelación eliana a la última variante de la Inmaculada apocalíptica**

Los carmelitas merecen un pequeño apartado en este paseo por las programaciones visuales de exaltación concepcionista que las distintas órdenes realizaron con motivo del propio reconocimiento de su labor en apoyo a la doctrina. Para ello debe ser comentado un lienzo firmado por Luis Juárez, ejecutado en la primera mitad del siglo XVII, que se conserva en la iglesia del convento del Carmen de Morelia (antigua ciudad de Valladolid durante el periodo virreinal) [fig. 225]. Esta composición muestra al profeta Elías subido al monte Carmelo mientras su criado le señala una pequeña nubecilla que surge del mar la cual se convierte en una imagen de la Virgen sobre el creciente y con la serpiente infernal enroscada. El profeta Elías viste hábito de la orden del Carmen, por considerarla ésta su primer fundador, así como una capa de piel blanca que alude a su carácter de ermitaño.

La escena hace referencia a la historia bíblica de Elías. En el Libro de los Reyes se cuenta como Ajab, monarca de Israel durante su presencia en Samaria, se cambia del

lado de Dios casándose con Jezabel y adorando a Baal a quien le erigió altar y templo. Con ello permitió la entrada la idolatría en el pueblo de Dios. Yahvé hizo uso de su profeta Elías para anunciar que, como castigo a tal rumbo, caería una enorme sequía sobre el país. El profeta se refugió en el arroyo del Querit, al este del Jordán, y no fue hasta pasados más de tres años que Dios le advirtió que había de regresar con su pueblo pues el castigo iba a ser levantado. Así fue como subió al monte Carmelo con su siervo y estuvo orando (1R 18, 42-46). En varias ocasiones mandó Elías a su siervo que mirara en dirección al mar pero no halló señal alguna. Fue en la séptima de las veces que el siervo le dijo: “Veo una nube pequeña, como la palma de la mano de un hombre, que sube del mar” (I R 18, 44). El profeta no dudó en interpretar aquello como el anuncio del fin de la sequía. Se cubrió el cielo de nubes y la ansiada lluvia enviada por Dios anegó de nuevo la tierra de su pueblo.



**Fig. 225.** *El profeta Elías en el monte Carmelo y la Virgen María como la nubecula parva*, Luis Juárez, primera mitad s. XVII, templo del Carmen, Morelia (Michoacán).



Esta lluvia fue interpretada como una figura veterotestamentaria de la eucaristía y la nube que subía pequeña desde el mar como tipo de la Virgen María. La Madre de Dios era así la portadora de la salvación al pueblo de Dios que es su hijo Jesucristo. San Alberto Magno ve en la nube que asciende el símbolo de la humildad de la Virgen y una metáfora de su concepción producida desde la imperfección de la naturaleza humana pero libre del “dejo amargo y salobre del pecado”.<sup>405</sup> Este tipo de interpretaciones en clave exegética, como la realizada por san Juan de Jerusalén, queda declarada en la propia pintura por medio de la lápida que muestra el angelillo:

“El señor Juan Patriarca de Jerusalén en el libro de la Institución de los primeros monjes, c. 32 dice: aquel criado de Elías vio cómo emergía del mar una nube pequeña, a saber, la bienaventurada María, estaba significada por aquella nubecilla, y que a la manera de esa nubecilla nacería por humildad de la naturaleza humana pecadora significada por el mar; la cual infantita, ya desde su nacimiento fuera libre de pecado, de la misma manera que la nubecilla había tenido origen del mar amargo, y no obstante sin algún amargor”.<sup>406</sup>

La cita literaria, como la imagen de la Virgen, declaran que la *nubecula parva* de Elías era símbolo también de la Inmaculada Concepción de la Virgen. La obra de Luis Juárez es la primera en introducir este tema en la pintura novohispana, el cual tuvo un seguimiento muy escaso.<sup>407</sup> En una pequeña lámina pintada por José de Páez vuelve a aparecer Elías y la *nubecula*, aunque como un aspecto secundario [cat. 167].<sup>408</sup> María viste el hábito de la Virgen del Carmen pero el resto de atributos, el sombrero, el cayado y, sobre todo, los corderos a su alrededor, corresponden con el tipo iconográfico de la

<sup>405</sup> CUADRIELLO, Jaime (2009): “De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfasis de Nuestra Señora del Carmen”, estudio preliminar de JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1798): *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen* [manuscrito], Edición facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia, p. 40.

<sup>406</sup> La cita original está en latín [ver cat. 166]. Traducción de RUIZ GOMAR, Rogelio (1987): *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 237.

<sup>407</sup> Se conoce otro lienzo firmado por Antonio Rodríguez conservado en la pinacoteca de la Casa Profesa, en México DF. Lo que no se ha advertido sobre esta obra es que el siervo de Elías en el cielo no es una nube sino una Hostia eucarística en la que se ha representado en su interior a Cristo crucificado.

<sup>408</sup> Sobre esta obra véase su correspondiente ficha en el catálogo publicado sobre pintura en el Museo de América, GARCÍA SÁIZ, María Concepción (1980): *La pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 91.

Divina Pastora.<sup>409</sup> En el fondo de la escena aparece Jesús niño con otros tantos corderos. Además del hábito carmelita, la adjudicación de esta imagen de devoción particular al ámbito de dicha orden eclesiástica está declarada por la presencia en la parte superior del profeta Elías con una imagen de la Inmaculada como la *nubecula parva* [fig. 226]. A la visión de Elías también asisten, del otro lado, tres padres carmelitas: san Cirilo de Alejandría, san Cirilo Constantinopolitano y san Alberto Magno. Estos tres aparecen cumpliendo el papel de testimonios por ser los responsables de la identificación de la nubecilla con María y con ella defendiendo que ésta había sido símbolo de su maternidad virginal y divina, así como de su concepción libre de pecado.<sup>410</sup> La Inmaculada se forma del interior de la nube que surge del mar mismo donde navega un bajel. El carácter eucarístico viene otorgado por la presencia de una pequeña ara rodeada de querubines.



Fig. 226. Elías y la Inmaculada como la *nubecula parva* que asciende del mar, *La Divina pastora* (detalle), José de Páez, 1770, Museo de América, Madrid.

<sup>409</sup> Fray Isidoro de Sevilla estableció que debía pintarse en medio de un campo “sentada en una peña, la Sacro Santa imagen, vestida con una túnica talar, de color purpúreo. Sobre ella tiene un pellico, que imita el vellón de lana de una oveja, ceñido a la cintura con un cingulo; y sobre él terciada una mantilla celeste, tiene también sombrero como de palma, caído a la espalda, y afianzado por delante al pellico con unas cintas; y entre el brazo, y el pecho, un pastoril callado, que todo es traje, y vestido propio de pastores.” SEVILLA, fray Isidoro de (1704): *La pastora coronada*, Sevilla. Citado en CUADRIELLO, Jaime (1999): *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM, p. 69.

<sup>410</sup> Cada uno de estos tres santos varones lleva en sus manos declarado tal asunto: san Cirilo de Alejandría, “*mater et virgo*”; san Cirilo Constantinopolitano, “*mater dei*”; y san Alberto Magno “*sine labe concepta*”.

La defensa de la Inmaculada Concepción a partir de la historia del propio profeta Elías<sup>411</sup> convertía a la orden del Carmelo en la primera defensora de tal creencia. En el origen de ello se encuentra la defensa de los monjes elianos de situar sus principios fundacionales en el propio profeta convertido en el primer padre carmelitano. La instauración de los primeros monjes se entiende realizada por los propios seguidores de Elías retirados a orar en el monte Carmelo. En sus filas también se sucedieron destacados immaculistas. Por ese motivo, no debe extrañar la ejecución del carro triunfal del templo del Carmen en San Luis Potosí. La figura de Elías blandiendo el estandarte con la imagen de la Inmaculada lo presenta como alarife de la Orden y reivindica su papel de primer reconocedor de la doctrina concepcionista [fig. 227].



**Fig. 227.** Elías con estandarte immaculista, *Triunfo de la Inmaculada en su advocación como Virgen del Carmen* (detalle), s. XVIII, altar del templo del convento del Carmen, San Luis Potosí.

La presencia de la Virgen María fue importante para los miembros de esta Orden que también se conocieron como *Hermanos de la Orden de la Beata Madre de Dios y Siempre Virgen del Monte Carmelo*. La imagen devocional que promovieron fue la de la Virgen del Carmen y, en relación con ésta, el uso del escapulario. El origen de este

<sup>411</sup> Elías prefigura a san Juan Bautista, quien era llamado “segundo Elías”; también a Cristo, donde diversos pasajes de sus vidas se relacionan. En este caso Elías orando para traer la lluvia es tipo de Cristo intercediendo ante su Padre.

sacramental se remonta al siglo XIII y tiene como figura clave a Simón Stock. Siendo él prior general se produjo el cambio a orden cenobita. Abandonaron así una vida de silencio y severa abstinencia por otra semejante a las órdenes mendicantes, con ayunos menos rigurosos, dedicación al estudio y a una vida cercana a las ciudades. Se trataba de un momento de crisis para la orden. Según la tradición, Simón pidió ayuda a la Virgen y la puso bajo su amparo. Fue así como se fundamenta que se le apareció la Madre de Dios y le hizo entrega del escapulario<sup>412</sup> con la promesa de que aquel que muriese con él no sufriría en el fuego eterno. A esta prerrogativa se sumó el “privilegio sabatino”, concedido mediante bula por el Papa Juan XXII en 1322, por el cual el primer sábado después de la muerte del difunto, la Virgen interviene por su alma y la libera del purgatorio.

El cénit de la programación visual carmelita a favor de la Inmaculada tiene su origen de la mano de Andrés López y de un personaje clave: el licenciado Mariano Timoteo de Escandón y Llera, protector del colegio de las carmelitas de la antigua Valladolid y figura clave dentro del poder catedralicio de la diócesis de Michoacán en su papel de canónigo. Además de todo ello, perteneció a una de las principales familias nobiliarias en Nueva España, siendo el segundo hijo del conquistador José Escandón y la Helguera, conde de Sierra Gorda y heredando —con querrela de por medio— el título en 1801. A finales de 1788 solicitó la cruz supernumeraria de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, propósito conseguido en 1790.<sup>413</sup> En el Museo de la Basílica de Guadalupe se conserva un lienzo de Andrés López fechado en 1791, primero de otros tantos que siguen su misma composición [fig. 228]. Jaime Cuadriello defiende que dicha obra debió encontrar su emplazamiento original en el oratorio privado del palacio de Mariano Escandón en Morelia, antigua Valladolid.<sup>414</sup> En el inventario de sus

<sup>412</sup> El escapulario es un sacramental aprobado por la iglesia, formado por un trozo de tela larga que se extiende, de forma rectangular, por la parte delantera y posterior del hábito de los religiosos. Para los laicos existen otros más sencillos formados por dos pequeños trozos de tela unidos por un cordón que permiten llevarlo de igual manera. En la obra de José de Páez unos angelillos portaban el escapulario en su mano, así como en el carro triunfal del Carmen de San Luis Potosí.

<sup>413</sup> CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, pp. 67-69.

<sup>414</sup> En 2005 tuve conocimiento por primera vez de esta pintura en las colecciones del Museo de la Basílica de Guadalupe de México por medio de Lenice Rivera, entonces investigadora de dicha institución, la cual me encargó una pequeña reseña de la obra para el *Boletín guadalupano*. Ya entonces advertí que en el Museo Nacional

pertenencias en dicho edificio se constata la presencia de “una pintura histórica de Nuestra Señora del Carmelo”.



Fig. 228. *Alegoría de la Virgen del Carmen*, Andrés López, 1791, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

La relación de Mariano Escandón con los carmelitas le venía de familia. Sus padres habían fundado en 1735 una capellanía en el convento del Carmen de Santiago

---

de Arte existía un óleo sobre lámina de cobre con la misma temática y composición [cat. 172] [cfr. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, (2006): “*Signum magnum, nubecula parva*. María, la Gracia del Carmelo”, *Boletín Guadalupano*, nº 66, México DF, pp. 12-14]. Por su parte, Jaime Cuadriello conocía la existencia de un manuscrito que, a modo de écfrasis, daba explicación de un lienzo moreliano con la misma temática. El dato se lo había proporcionado su amigo Manuel González Galván cuyo estudio fue un proyecto inconcluso tras su fallecimiento. Con todos estos datos, Jaime Cuadriello se lanzó a recuperar tal estudio. En el año 2008 fuimos juntos a Morelia para analizar la obra de la clausura teresiana, heredera del patrimonio del hoy desaparecido beaterio virreinal. Tras un excelente trabajo de investigación, Jaime Cuadriello dio a luz la edición facsimilar del *Cuaderno* y un relevante estudio histórico-artístico. CUADRIELLO (2009): *op. cit.*

de Querétaro. El propio Mariano también instituyó en esa misma ciudad, antes de su llegada a Valladolid, las recoletas de san José. Tras instalarse en la ciudad capital del obispado de Michoacán fundó el Colegio de Niñas de Santa Teresa de Jesús, tomando como base el beaterio que meses antes había establecido doña Ana María del Tránsito Silva junto con otras doce mujeres.<sup>415</sup> Según David Brading, Escandón fue uno de los principales benefactores del beaterio carmelita de Morelia, donde invertía la mayoría de sus rentas.<sup>416</sup>

Se trata del origen de una imagen de devoción carmelita de finales del siglo XVIII, ya en pleno academicismo, y que tuvo como promotor al citado Mariano Escandón. La pintura de Andrés López sirvió como modelo para la generación de una nueva tipología inmaculista de base carmelita. La primera copia constatable fue la realizada por José María Vázquez para el citado beaterio del Carmen en Morelia, en 1774, casi con total seguridad enviada desde la ciudad de México [cat. 169]. A este hecho hay que sumar la existencia de un manuscrito firmado por fray Francisco de Jesús María que a modo de écfrasis describe la pintura. El texto, preparado para ser llevado a imprenta, es posterior a la primera composición de Andrés López y coetáneo a ésta de Vázquez, lo que confirma que se realizó con vías a la difusión de la composición como imagen de devoción. De todas formas, el citado fray Francisco quedó fijado, como puede leerse en las inscripciones que acompañaban los dos grabados conocidos hasta el momento, como autor de tal *inventio*.

El manuscrito de fray Francisco de Jesús María comenta el significado de todos los aspectos relatados en la pintura y su seguimiento sirve para poder realizar una lectura completa de la pintura. Ésta representa una exaltación de la Inmaculada Concepción en su advocación de Virgen del Carmen. Para ello hace confluir dos tipologías apoyadas en sendas figuras bíblicas de interpretación mariana-concepcionista. De un lado, la nubecilla que subiendo del mar anuncia a Elías el fin de la sequía sobre el pueblo de Israel y, de otro, la Mujer del Apocalipsis. Para ello se han

<sup>415</sup> CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, p. 88.

<sup>416</sup> BRADING, David (1994): *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 230.

tomado aspectos formales y significantes de ambos tipos iconográficos. El resultado es la construcción de una imagen retórica en la que confluyen estas dos mariofanías en una, haciendo que en ella coincidan algunos de los aspectos y completándola con habituales símbolos marianos.

La doble aparición tiene lugar en un espacio identificado, en este caso el monte Carmelo que se convierte en un Patmos profético. La imagen de la Virgen surge sobre la *nubecula* del “mar del Carmelo” en presencia del profeta Elías y de su asistente, identificado por fray Francisco como Jonás. Del habitual tipo de la Virgen apocalíptica tenemos en la esquina inferior derecha al evangelista san Juan en la correspondiente isla del Egeo, pluma en mano, y acompañado por el águila. Su mirada, como la de Elías, se dirige a la Virgen que aparece vestida con el hábito carmelita y con los perfiles iconográficos de la Inmaculada alada. Lleva en sus brazos al niño Jesús. La rodean a ambos lados los arcángeles Miguel y Gabriel. El primero de ellos lucha contra la bestia apocalíptica mientras que el segundo muestra a Elías el lirio, reconocido símbolo de la pureza de María.

Una lectura pormenorizada de la pintura permite apreciar todos los detalles y su significación asentada en figuras bíblicas. Aunque la mayoría de estos aspectos son reconocibles por su continuidad en la tradición visual, fray Francisco de Jesús María se encarga de presentarlos e indicar la correspondiente base patrística. El primer punto de atención es el propio profeta Elías. Su aparición corresponde con el tipo iconográfico anteriormente visto que lo presenta subido al monte Carmelo en espera de la señal para la cual manda a su siervo. Enfrente de él se ha representado el altar restituido a Yahvé, sobre el que puso Elías doce piedras y sobre el que cayó el fuego de Dios para que el pueblo lo reconociese y abandonase el camino de la idolatría (1R 18, 30-39). Los detalles del pasaje bíblico, como el agua que transcurre alrededor del holocausto, están claramente definidos en la pintura de Andrés López. El carmelita fray Francisco de Jesús amplía su significación en relación con Cristo y la Virgen:

“Altar del sacrificio, que se ve entre Elías y Jonás, lo fabricó el santo de doce piedras, según el número de las doce tribus de Jacob. De una de estas tribus que es la de Judá,

desciende María santísima a quien figuraba el altar; y alrededor de él hizo un acueducto que también figuraba a la Virgen y es el acueducto lleno de todas las gracias (como lo da a entender el sagrado texto: *et fosa aqueductus repleta est*) por donde descienden de Dios a nosotros los beneficios [...] La leña del altar significa el madero santo de la cruz; el buey despedazado sobre ella a Cristo crucificado.”<sup>417</sup>

Estas interpretaciones están tomadas de la *Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen* de fray Francisco de Santa María.<sup>418</sup> Aparecida en Madrid en el año 1630, esta obra asienta las bases para la interpretación de la propia fundación de la Orden por parte de Elías y su continuación hasta el final de los tiempos donde el profeta reaparecerá para luchar contra el anticristo con ayuda de “la espada de su doctrina, santidad y milagros verdaderos”.<sup>419</sup> En la imagen de Elías arrodillado ante la Virgen se encuentra el reconocimiento de su Inmaculada Concepción. El antecedente visual directo es el lienzo de Luis Juárez conservado en la iglesia del convento del Carmen de Morelia y que con total seguridad fue conocido por fray Francisco de Jesús María y por el canónigo Mariano Escandón [fig. 226]. En la pintura de Andrés López, como en el resto de copias, de los labios de Elías se dibuja la frase “*sine labe concepta*”, lo que directamente declara la interpretación de la *nubecula*. Este es el primero de los cuatro grandes misterios que le son revelados al profeta Elías por medio de aquella “nubecilla que salía del mar, a manera de la huella o pisada de un hombre”, como queda defendido en el *Cuaderno*. El segundo y tercero misterio revelados fueron en qué momento había de acontecer el nacimiento de María y la certeza de su virginidad perpetua. El cuarto y último de los magnos misterios es que aquella niña Inmaculada y Virgen había de concebir al Hijo de Dios.<sup>420</sup> El alcance cristológico lo representa Jonás, identificado como el sirviente del profeta que le acompaña hasta lo alto del monte Carmelo.<sup>421</sup> Es él quien en realidad vislumbra la *nubecula* que ha de traer la gracia y la salvación al pueblo de Israel, representados en la falda del monte Carmelo y

<sup>417</sup>JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen* [manuscrito], f. 12-13.

<sup>418</sup>SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): *Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.

<sup>419</sup>JESÚS MARÍA (1794): *op. cit.*, f. 15.

<sup>420</sup>JESÚS MARÍA (1794): *op. cit.*, f. 8-9.

<sup>421</sup> El episodio de Jonás engullido por la ballena y salvado después de tres días en su interior se convirtió en tipo de la resurrección de Cristo desde el primer arte cristiano.



encabezados por el rey Acab y los profetas seguidores de Baal (cfr. 1R 18, 30-39) [fig. 229].



Fig. 229. El pueblo de Israel, *Alegoría de la Virgen del Carmen*, (detalle).

Todos estos aspectos sirven como base del despliegue mariológico de la parte superior. La Virgen María aparece de pie franqueada por el arcángel Gabriel, en atención al misterio de la Encarnación y, del otro lado, por san Miguel luchando contra la bestia apocalíptica. Según se ha visto, en la tradición visual novohispana ambos personajes contaban con una trayectoria notable como principales ángeles marianos. Alrededor de la Virgen aparecen otro tanto de símbolos frecuentes de significación concepcionista como son el arca de Noe, el espejo sin mancha, la rosa mística o el arca de la alianza. El escapulario, como medio por el cual la Virgen asiste a sus hijos, aparece como emblema especial de la advocación del Carmen recordando que estamos ante una imagen de devoción. En concreto, en cada uno de los lados de la Virgen, unos angelillos portan sendos escapularios y son acompañados por inscripciones que aluden a tal práctica devocional expresando que es “señal de la salvación” y “defensa en los

peligros<sup>422</sup> al mismo tiempo que otro angelillo testimonia el reconocimiento de tal mérito al portar la Bula sabatina.



Fig. 230. Blason eucarístico, *Alegoría de la Virgen del Carmen*, (detalle).

Junto a estos aspectos visuales de habitual uso en las imágenes de devoción, aparecen otros elementos propios de las imágenes apologéticas. Estos últimos se concentran en los dos estandartes que, como pértigas de afilados vértices, sustentan la Virgen y el Niño. Aunque este atributo remite directamente al tipo iconográfico de la Inmaculada combatiente, los símbolos y leyendas desplegados en los faldones le otorgan un sentido retórico-emblemático. El estandarte sustentado por el Niño Jesús apunta a una lectura eucarística al estar representado en su interior un cáliz con la sagrada forma acompañado por versículos evangélicos al uso [fig. 230].<sup>423</sup> La Virgen María carga con el otro estandarte, cuyo significado es esta vez de carácter múltiple.

<sup>422</sup> *Ecce Signum Salutis* (he aquí el símbolo de la salvación); *Salus in periculis* (la salvación por medio de las pruebas).

<sup>423</sup> Se trata de las siguientes frases del evangelio de Juan, en referencia a la institución de la eucaristía: "*Ego sum vitis vera*" (yo soy la vid verdadera) (Jn 15, 1); "*Ego sum panis vivus*" (yo soy el pan vivo) (Jn 6, 51).

Consagrado a demostrar el mérito de los hijos de Elías en su labor a favor del reconociendo de la Inmaculada Concepción de María, presenta el emblema de la orden del Carmelo<sup>424</sup> protegido por divisas monárquicas [fig. 231]. Se trata de las “cifras” de Carlos IV y su mujer, Luisa de Borbón, que aparecen representadas sobre las columnas de Hércules. Se dan concierto también dos destacadas distinciones, el toisón de oro y la medalla de la Real Orden de Carlos III a la Inmaculada. El propósito de esta conjunción termina de establecerse por medio de la recuperación de la frase del libro de los Proverbios atribuido a Salomón, *per me reges regnant*, junto con el *in hoc signo vinces* constantiniano. De esta forma, tanto el lienzo como la écfrasis de fray Francisco de Jesús María, declaran la defensa que Carlos IV y su mujer hicieron de la Inmaculada Concepción.



**Fig. 231.** Escudo de la Orden del Carmelo con divisas borbónicas, *Alegoría de la Virgen del Carmen*, (detalle).

Esta claro que en esta pintura carmelita se restauró la Virgen alada como imagen triunfal de la Inmaculada Concepción en su relación con el poder real. En capítulos recientes hemos visto cómo la casa de los Austrias tuvo un especial relación con estas

<sup>424</sup> Cruz negra sobre el monte y con tres estrellas.

imágenes principalmente relacionadas con estampas apologéticas de las obras de Alva y Astorga. Esta imagen alada de María se había difundido en dos vertientes. Por un lado, a mediados del siglo XVII apareció como imagen común en los discursos cultos sobre la defensa dogmática en ambientes franciscanos y espacios reservados para un uso de política y promoción interna. También en este mismo momento se sucede la adopción de una tipología apocalíptica de la Inmaculada, con o sin alas, en obras como la de Villalpando en la sacristía de la catedral de México o su lienzo del museo Andrés Bello de Puebla [fig. 119 y 117]. Una segunda vertiente es la que se sucede posteriormente con la aparición de obras de pequeño formato y que en soportes como la lámina de cobre revelan un uso devocional privado [cat. 97-101]. Sobre estas dos bases se debe situar la generación de esta postrera programación, no simplemente alada sino apocalíptica, de la Virgen del Carmen. Combina así el sentido de exaltación teológica y regia y la ancha tradición de imagen de devoción. Para Jaime Cuadriello, la adopción de esta fórmula iconográfica fue reflejo de los convulsos años finales de la centuria, tratando de ser una imagen “oficialista del reinado de los últimos Borbones”.<sup>425</sup>

Cuadriello también pone en relación la apocalíptica Virgen del Carmen con el grabado de Alva y Astorga en su *Militia Inmaculatae Conceptis Virginis María*, atendiendo a aspectos formales<sup>426</sup> así como significantes [fig. 206]. En concreto, defiende que se compara la exaltación borbónica de la Inmaculada con la llevada a cabo por los Austrias, en especial por Felipe IV identificando a este monarca con la figura masculina ataviada con armadura que aparece arrodillada en la parte inferior izquierda.<sup>427</sup> A diferencia de como se acostumbra a creer, tal y como se ha demostrado en el anterior capítulo, no se trata de una representación genérica del monarca sino del duque Luis Carrillo Benavides, su gobernador en Flandes.<sup>428</sup> Recordemos que con esta obra Alva y Astorga concluía una especial trilogía iniciada con su *Sol veritatis*, ofrecida a

<sup>425</sup> CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, p. 97.

<sup>426</sup> La posición de Jonás recuerda la de Duns Scoto o la posición de la Virgen alada en el centro con el lábaro con punta de flecha.

<sup>427</sup> CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, p. 97-99.

<sup>428</sup> Véase en el presente trabajo el anterior capítulo titulado “La fortaleza franciscana. El huerto libre de espinas de la rosa seráfica”.

Felipe IV, y seguida por su *nodus indissolubilis*, dedicada al papa Alejandro VII. Carrillo Benavides era equiparado con sus dos contemporáneos y presentado por Pedro de Alva como “el primer soldado de nuestros siglos, y tan General que en las armas y gobierno ha excedido a todos los pasados” e indicando que su función era completar el trabajo que habían iniciado aquellos puesto que “el cordón de púrpura eclesiástica y seda secular los ha de trocar en cordón de *Militia* que rinda murallas y acabe con reticencias”.<sup>429</sup> El franciscano le ofrece un ejército de “casi seis mil soldados” —en referencia a las voces que recoge en su *Militia* a modo de enciclopedia concepcionista— que él deberá dirigir con saber militar en aras de lograr el definitivo reconocimiento dogmático.

Es evidente que la composición de la Virgen del Carmen apocalíptica retomaba los aspectos de vinculación monárquica a partir del hecho particular de la concesión a Mariano Escandón de la entrada en la Orden de Carlos III a la Inmaculada. Vinculado a este hecho particular, la dedicación de la obra de Alva y Astorga a Luis Carrillo Benavides aumenta la relación del grabado con la composición vallisoletana. Sin duda, fueron aspectos tenidos en cuenta a la hora de ordenar la propuesta de una nueva imagen con el propósito de difundir su devoción en su doble dimensión piadosa y política. Esta última venía auspiciada por la turbulenta realidad histórica de finales del siglo XVIII, tras la revolución francesa y, en especial, con la decapitación de Luis XVI en 1793. El eco de aquellos acontecimientos había llegado a la Iglesia vallisoletana que veía con preocupación la existencia de una élite intelectual ilustrada en su alrededor. La promoción de esta imagen, tomando el original de Andrés López, tenía como propósito ensalzar la monarquía hispánica reinante y presentar a la Virgen del Carmen, en palabras de fray Francisco de Jesús María, en pie de lucha contra las herejías.

Lo realmente excepcional es la construcción de esta nueva imagen retórica en un momento en el que el auge de la ilustración y la academia hacen suponer para el arte religioso otros principios. La *Alegoría de la Virgen del Carmen* recoge la tradición de la

---

<sup>429</sup> ALVA Y ASTORGA, Pedro de (1663): *Militia Inmaculatae Conceptionis virginis Mariae contra malitiam originalis infectionis peccati*, Lovaina, Tipografía Inmaculatae Conceptionis.

función de la imagen en el arte Barroco.<sup>430</sup> La diferencia se encuentra en lo rebuscado del mensaje si tenemos en cuenta que se trata de una imagen de devoción con la intención de expandir su culto. Para ello era necesario la realización de copias de la propia imagen original. La primera de ellas fue la realizada por Andrés López, si atendemos a que se dice fechada en 1791. Casi con total seguridad fue la pintura que Mariano Escandón tuvo resguardada en su oratorio, además de ser el modelo que coincide mejor con la descripción del *Cuaderno* de fray Francisco de Jesús María. La primera copia de esta composición fue la realizada por José María Vázquez en 1794 para el beaterio carmelita de la antigua Valladolid [cat. 169]. Mientras que la obra de Andrés López tiene un tamaño menor, lógico para un oratorio privado, esta segunda réplica posee unas dimensiones mayores lo que confirmaría su uso como imagen de altar. La participación de estos dos artistas revela la importancia del ambiente académico. Tanto Andrés López como Vázquez estuvieron relacionados con la Academia de San Carlos de México, el primero como profesor y este último como uno de sus primeros pensionados. La implicación del origen de la imagen en el contexto de exaltación borbónica se afianza de nuevo con este último dato.

El éxito de la difusión ocurrió tal y como se puede constatar por la presencia de pinturas que reproducen la alegoría carmelita. El museo del exconvento agustino de Acolman conserva una obra de pequeño formato, réplica más cercana a la pintura de José María Vázquez, firmada por José Ignacio de la Cerda en 1795 [cat. 170]. De este mismo pintor, activo en Michoacán a finales del siglo XVIII, se conserva otra pintura de mayor tamaño en las colecciones de la Galería Windsor de la ciudad de México [cat. 171]. En estas réplicas se incide aún en los emblemas reales del estandarte mariano.

Francisco Gordillo fue el encargado de trasladar a la estampa la composición carmelita en 1803 [fig. 232]. En su ejecución se ha recurrido a la habitual representación de la pintura en un altar votivo por medio de la simulación de un marco arquitectónico neoclásico rematado con diversas representaciones alegóricas. En la

---

<sup>430</sup> cfr. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

parte superior del frontón, la virtudes teologales y, en las basas de las piastras, las cardinales. El frontal del altar lo ocupa el escudo de Carlos IV. En ese mismo sentido, el frontón queda presidido en su parte central por el escudo del Carmelo aderezado por el toisón de oro y la insignia de Carlos III a la Inmaculada, reafirmando el carácter regio-político de todo el trabajo. Una lámina de cobre conservada en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México sigue fielmente este modelo grabado [cat. 172]. Tal vez se trate del modelo previo para su traslado a la plancha o, por lo contrario, muestra del éxito de la difusión de esta devoción. Con toda seguridad existieron otros modelos gráficos anteriores al grabado de 1803, a juzgar por la inscripción que reza éste último.<sup>431</sup> La imagen contaba con la aprobación de fray Antonio de San Fermín, provincial de la Orden del Carmelo y calificador del Santo Oficio y, al menos desde 1798, con indulgencias concedidas por el obispo de Tarazona.



**Fig. 232.** *Alegoría de la Virgen del Carmen*, Francisco Gordillo, 1803, grabado en metal, colección Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí.

<sup>431</sup> Vér cat. 173.

El modelo de este grabado volvió a llevarse a la imprenta en 1829, conservando la autoría ya improbable de Francisco Gordillo y con claras diferencias formales [cat. 174]. El marco neoclásico se ha simplificado y el esquema compositivo de algunas figuras se ha alterado. Pero sobre todo, hacía que este grabado tardío se presente, acorde con el nuevo contexto republicano, desprovisto de los emblemas borbónicos apareciendo únicamente el escudo del Carmelo. Un dato más difiere del original de Gordillo, en este caso un error en la inscripción la cual convierte a fray Antonio de San Fermín en obispo de Michoacán.<sup>432</sup>

La apuesta decidida de esta imagen, por parte de sus promotores, de dar respaldo a los Borbones condenaron la propia devoción a circular en un ambiente interno entre los conocedores del asunto y al *Cuaderno* explicativo del fray Francisco de Jesús María a no llevarse a la imprenta y quedar relegado al olvido. Fue, sin lugar a dudas, la última apuesta de la retórica visual novohispana que hizo uso de la imagen de la Mujer del Apocalipsis con una implicación de su doble discurso devocional y político y, aunque tardía invención, condensa buena parte de los propósitos originales de exaltación concepcionista.

---

<sup>432</sup> Jaime Cuadriello, en su estudio introductorio a la edición facsimilar del *Cuaderno* de fray Francisco de Jesús María, no da a conocer este primer grabado de 1803 y comenta simplemente el error del modelo de 1829 como un *lapsus*. Este último grabado dice que la imagen fue aprobada por fray Antonio de San Fermín como obispo de Michoacán. Si atendemos a la inscripción del primer grabado de 1803, sería cierto que fray Antonio habría aprobado la imagen pero en su papel de provincial de la Orden del Carmen. Cfr. CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, p. 105.





- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Capítulo 5.**  
*Per me reges regnant.*  
**Inmaculismo y poder**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## 5.1 La monarquía hispánica a los pies de la Inmaculada

Junto a las Ordenes religiosas, la monarquía hispánica actuó como principal garante de la defensa de la doctrina concepcionista. Su trabajo se centró en la actividad diplomática, haciendo uso de su influencia con el papado para conseguir el reconocimiento dogmático de la Inmaculada Concepción, convirtiendo dicho empeño en un aspecto fundamental de sus reinados. Este ímpetu tenía el propósito de tomar a la Inmaculada como un instrumento de cohesión social y política del vasto territorio hispánico, el cual incluía varios reinos peninsulares y los virreinos americanos.<sup>433</sup> En cierta forma, las órdenes religiosas, especialmente los franciscanos junto con los cabildos catedralicios, hicieron el trabajo directo de esta actividad de promoción. Las líneas generales del modo en que se organizó visualmente tal idea se ha ido definiendo en los anteriores capítulos. Por lo general se trataba de imágenes referidas a un uso apologético donde la monarquía junto con el resto de poderes civiles y eclesiásticos, o sus emblemas definatorios, aparecían a los pies de la Inmaculada formando parte de las programaciones visuales. Los ejemplos analizados hasta

---

<sup>433</sup> MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, p. 125.

el momento permiten hacerse una idea general de los principales aspectos de este discurso. No obstante, aún quedan por ver otros ejemplos novohispanos que siguieron con dicho empeño. En ellos vuelve a aparecer la deuda con los tipos iconográficos originados en el viejo continente.

La base de estos alegatos regio se formuló durante el gobierno de los Austrias. Fue en este periodo cuando tuvo lugar la unión de los poderes civiles y eclesiásticos bajo el mismo propósito de defensa de la Inmaculada. La llegada de los Borbones a la corona paralizó los empeños de la dinastía anterior pero sus representantes pronto trataron de recuperar su influyente papel en Roma por medio de esta causa. La monarquía no fue la única institución que obró en esta dirección; órganos gubernativos y colegios profesionales siguieron el mismo camino en honor a la Inmaculada, sobre todo tras haberse convertido su defensa en un aspecto de prestigio social.

#### ECOS DE LA POLÍTICA DE LOS AUSTRIA A FAVOR DEL RECONOCIMIENTO DOGMÁTICO. FELIPE IV Y LA EDAD DE ORO DEL INMACULISMO

Un grabado de Wierix elaborado a partir de un diseño original de Martín de Vos exalta la familia de los Austria como dignos representantes de la fe católica en los Países Bajos [fig. 233]. A los pies de la Virgen sobre el creciente aparecen los miembros de dicha casa dinástica, destacando en la parte central Carlos V y Felipe II con sus respectivos escudos. Unos angelillos disponen la corona imperial de los Habsburgo a la Virgen María. Alrededor de ésta aparece la inscripción *Per me reges regnant* perteneciente al libro de los proverbios y que se completa en la parte inferior con la inscripción *legum conditores iusta decernunt* (Pr 8, 15).<sup>434</sup> En esta parte baja aparecen el resto de personalidades que se encargan de administrar el poder en los Países Bajos. En el mástil sujetado por varios de los nobles, se representan el orbe, la espada y la palma entrecruzadas, habituales insignias del poder y símbolo de la victoria de la dinastía. María sustituye en esta representación a la Cruz

<sup>434</sup> “Por mí los reyes reinan y los magistrados administran la justicia. Por mí los príncipes gobiernan y todos los gobernadores juzgan la tierra” (Pr 8, 15-16).

como símbolo constantiniano en base a la negativa de los protestantes a reconocer el culto a la Virgen. Esa representación de la Virgen sobre el creciente tiene sentido en su origen como símbolo imperial al retomar la leyenda de la sibila Tiburtina y el emperador Augusto.



**Fig. 233.** *Los defensores de la fe católica en los Países Bajos adorando a la Virgen*, grabado de Johannes Wierix sobre modelo de Martín de Vos, 1587, Metropolitan Museum of Art, New York.

La corona imperial de los Austria impuesta a la Virgen Inmaculada declarándola emperatriz del mundo hispánico será la primera muestra del apoyo explícito y sin fisuras de la casa real en reconocimiento de dicho misterio. Ésta se convirtió en el atributo habitual de la práctica totalidad de las Inmaculadas novohispanas en la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII, como las anteriormente vistas del taller de los Echave [fig. 85 y 87]. Se corresponden con el tipo iconográfico de la *Tota pulchra*, cuya gestación tuvo lugar de forma coincidente con el reinado de Carlos V y Felipe II. Curiosamente esto sucedió en un momento en el que la monarquía hispánica no llevó a cabo una actividad política destacada a favor de la Inmaculada Concepción, concentrados como estaban todos los esfuerzos en la

guerra contra el protestantismo.<sup>435</sup> Tras el concilio de Trento, el monarca vio cómo la Iglesia católica lo consagraba como uno de los principales defensores del pensamiento emanado de dicho Concilio. La consecuencia es un cambio de estrategia en la defensa del misterio a finales del siglo XVI que permite apreciar el arribo de este atributo imperial como muestra de apoyo explícito de la monarquía.<sup>436</sup>



Fig. 234. *San Francisco como Atlas seraphicus*, Pieter Spruyt, (sobre modelo original de Rubens y grabado por Paulus Pontius), 1787, col. particular de Sao Paulo.

La monarquía hispánica se sirvió de la defensa del misterio inmaculista como arma política dentro del seno de la Iglesia, llegando a convertirse en una de sus principales bazas. Con Carlos V y Felipe II la actividad diplomática en esta dirección vivió un leve letargo, dominando cierta ambigüedad a la hora de defender que María estaba libre del pecado original desde el momento de su Concepción, mientras que partidarios y detractores de dicha declaración aunaron esfuerzos por defender el culto a la Virgen ante los ataques de Lutero y otros reformistas. Pero si bien no se pronunciaron fervorosamente del lado de los seguidores de la Inmaculada Concepción durante sus reinados, las manifestaciones

<sup>435</sup> MARTÍNEZ (2005): *op. cit.*, p. 130. Cfr. STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española, p. 33.

<sup>436</sup> CUADRIELLO, Jaime (2009): "Virgo potens' La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico", en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2008): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1198-1200.



artísticas de dicho periodo denunciaron un apoyo implícito.<sup>437</sup> Fue durante el reinado de Felipe III cuando se dio paso hacia los primeros grandes esfuerzos por alcanzar una definición dogmática que terminara por dar luz sobre un asunto que llevaba tiempo provocando un constante desacuerdo entre los teólogos y enfrentando a las órdenes religiosas. Estos esfuerzos fueron seguidos de cerca posteriormente por su hijo, el monarca Felipe IV, cuyo mandato sería visto como una especie de edad dorada del immaculismo.

La muestra gráfica que mejor identifica esta unión del discurso político con el religioso por parte de la casa reinante es la composición conocida con el título de *San Francisco como atlas seraphicus*, realizada en grisalla por Rubens hacia 1632 y posteriormente grabada por Paulus Pontius [fig. 234].<sup>438</sup> De esta composición se realizaron al menos cinco copias novohispanas y su influencia se dejó ver también en obras de devoción como en la Virgen del Pueblito o la Guadalupeana.<sup>439</sup> En el convento franciscano de Puebla se conserva una de estas imágenes en su emplazamiento original de la capilla del beato Sebastián [fig. 235]. La pintura ocupa la parte alta del altar y copia fielmente el grabado de Pontius, traduciéndolo a un espacio menos ancho. La lectura de esta imagen<sup>440</sup> nos muestra a la dinastía de los Austria y a la Orden seráfica unidas bajo el signo de la Inmaculada Concepción. Esta composición significó la aparición de un nuevo tipo iconográfico, el de san Francisco como atlante o *atlas seraphicus* que lo muestra cargando tres orbes<sup>441</sup> y sobre ellos a la Inmaculada. Francisco mira hacia el Cristo-serafín del cual

<sup>437</sup> Stratton-Pruit, 1989, p. 33; Martínez, 2005, p. 130.

<sup>438</sup> La grisalla original de Rubens se conserva en el Philadelphia Museum of Art. El posterior grabado de Paulus Pontius fue difundido por los virreinos de Nueva España y Nueva Granada. Pieter Spruyt realizó un aguafuerte y una copia en cobre del original de Rubens en 1787. Por motivos de calidad de la imagen se reproduce aquí, para la vista general de la composición, la copia de Spruyt [fig. 234]. Para el posterior detalle del monarca Felipe IV protegiendo al príncipe Baltasar Carlos se muestra una imagen parcial del original de Paulus Pontius [fig. 236].

<sup>439</sup> CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, p. 1216.

<sup>440</sup> En relación con la iconografía original de Rubens véase, VON KÜGELGEN, Helga (2008): “La pintura de los reinos y Rubens”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2008): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. III, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1041-1046.

<sup>441</sup> Estos globos hacen referencia a san Buenaventura que habla de tres edificios reparados por san Francisco y a las tres órdenes establecidas por él. Estas son los franciscanos, las Clarisas y los de la Tercera orden. Para otros autores se trata de las órdenes que siguen la regla franciscana: capuchinos, conventuales y recoletos. También pueden ser vistos como los tres continentes donde realizaron tareas de evangelización (África, Asia y América) o con los tres votos (pobreza, castidad y obediencia). VON KÜGELGEN (2008): *op. cit.*, p. 1041.

surgen las palabras “*Vade Francisce Repara Domu[m] mea[m]*”.<sup>442</sup> Sobre la imagen de la Virgen aparece la inscripción “*Austroseraphicum coelum*”. De lado derecho<sup>443</sup> aparece una hueste franciscana capitaneada por Duns Scoto que, armada con tridentes y flechas, carga contra el demonio que es engullido por las fauces del Aquilón. La actitud beligerante de los franciscanos recuerda composiciones de las conocidas como Inmaculadas franciscanas donde aparecían los miembros de la familia seráfica cargando contra la bestia apocalíptica con picas y lanzas.



**Fig. 235.** *San Francisco como Atlas seraphicus*, s. XVII-XVIII, capilla del beato Sebastián, convento de San Francisco, Puebla.

El principal personaje real que aparece retratado es Felipe IV sobre cuya figura se ordena el significado de la obra. Este se encuentra en la parte baja de la izquierda junto a sus hermanos el infante don Carlos y el cardenal infante Fernando y su hijo el príncipe heredero Baltasar Carlos. Sobre este último impone su mano el monarca reinante [fig.

<sup>442</sup> Esta imagen del Cristo serafín como fórmula para la representación del tipo de la estigmatización de san Francisco había sido abandonada a finales el siglo XVI pero pervivió en autores como el Greco o Rubens. SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael (2008): “El Cristo serafín de la Estigmatización de san Francisco”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo II, p. 1449.

<sup>443</sup> Las referencias espaciales (derecha e izquierda) son las del grabado de P. Pontius, que se repiten en las copias novohispanas. El original en grisalla de Rubens está dispuesto de forma inversa.

236]. Este gesto, junto con la mirada que dirige hacia la Virgen, declara la intención del lienzo de mostrar a Felipe IV del lado de sus antepasados dinásticos para poner bajo el amparo de la Inmaculada la continuidad del reinado de su familia. El resto de monarcas aparecen en la parte superior en el carro tirado por cuatro águilas, emblema de los Austria. Se trata de Carlos V, con la corona imperial, junto con Felipe II y Felipe III en la parte delantera [fig. 237]. Felipe IV también se muestra como especial protector de la Orden franciscana por medio de la representación de diversos frailes detrás de su figura. Estos no aparecen en la obra de Puebla, pero sí lo hacen en un lienzo conservado en el National Museum of Mexican Art de Chicago. Esta composición exalta al monarca y reconoce su labor a favor del reconocimiento dogmático, obsesión que se convirtió en un punto clave de su labor diplomática. En este empeño siguió el camino marcado por sus antecesores. Sus acciones diplomáticas obtuvieron buenos resultados y lo que parecía que podía haber sido un reinado ausente del empeño del rey por continuar lo marcado por su padre a favor del misterio inmaculista terminó dando destacados frutos. El primero de estos logros fue conseguir de Gregorio XV la aprobación del decreto *Sanctissimus* por el cual se prohibía realizar declaración alguna que sostuviese una tesis en contra de la Inmaculada Concepción de María.



**Fig. 236.** Felipe IV con el príncipe Baltasar Carlos, *San Francisco como Atlas seraphicus*, grabado de Paulus Pontius sobre el original de Rubens.



**Fig. 237.** Carro con Carlos V, Felipe II y Felipe III, *San Francisco como Atlas seraphicus*, s. XVIII, convento de San Francisco, Puebla, (detalle), [fig. 235].

Des de la península, los monarcas habían ejercido una importante presión sobre la sede apostólica para conseguir el reconocimiento dogmático del misterio concepcionista, lo

que otorgaba prestigio y poder al rey al quedar reconocida aquella antigua influencia de la corona en materia eclesiástica. La defensa de la Inmaculada Concepción de María se convirtió en una cuestión de estado que estuvo al servicio de la ingente tarea de cohesionar políticamente los vastos dominios de la monarquía, por ello el gran empeño y protagonismo que se vivió en todas y cada una de las principales capitales y ciudades episcopales de los virreinos americanos. En todo este proceso, la relación con la orden seráfica fue plena, siendo buena muestra de ello las composiciones retóricas analizadas anteriormente.<sup>444</sup>

El camino se hizo tortuoso y, desde este logro obtenido del papa Gregorio, Felipe IV lo tuvo complicado. Siguiendo el consejo de la *Real Junta* constituida en octubre de 1643, el monarca dejó temporalmente de lado el interés por la definición dogmática y centró sus empeños en dotar de fiesta y misa propia a la Virgen Inmaculada. Pero seguía guardando su deseo de que la doctrina inmaculista tuviese reconocimiento dogmático por la santa sede. En una carta escrita a su consejera sor María de Ágreda el 15 de junio de 1644, Felipe IV le confesaba: “Si yo tuviera la dicha de ser medio para conseguir hacer este servicio a Nuestra Señora, viviera y muriera con el mayor consuelo del mundo, y ofrezco de muy buena gana a sus pies mi vida, si con ello pudiese conseguir esta dicha; que aunque he sido y soy malo, siempre he tenido particular devoción a la Reina de los Cielos; y espero por su intercesión y medio conseguir la salvación de mi alma”.<sup>445</sup>

Aquella decisión —de carácter únicamente diplomático— de cesar en dicho empeño terminó por aportarle a la monarquía mayores bienes, convirtiéndose en un éxito

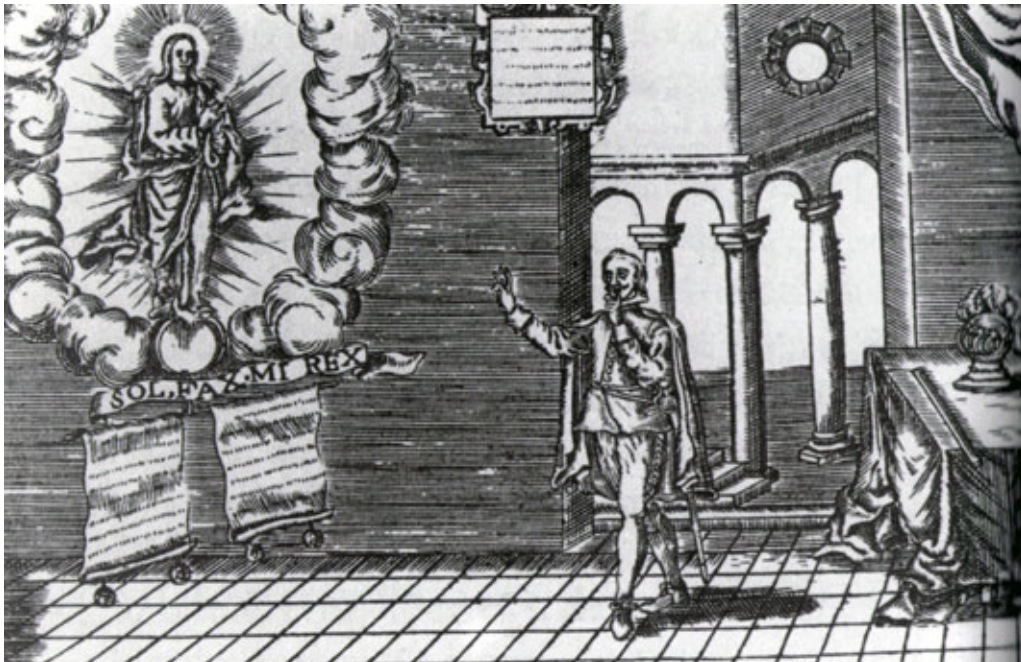
---

<sup>444</sup> La gran mayoría de composiciones recurrían a estampas apologéticas que acompañaban la obra de Pedro de Alva y Astorga cuya producción fue coincidente con el reinado de Felipe IV. Recordemos que en el lienzo del convento franciscano de San Miguel Allende aparecía el nombre del monarca, junto con el del papa Alejandro VI, en reconocimiento de los éxitos logrados a favor de las tesis concepcionistas. Esto mismo sucedió en el resto de virreinos americanos, lo que confirmaría que la proliferación de este tipo de composiciones estuvo en relación con la necesidad de exaltación de la monarquía en los límites del dominio del imperio, en un continente donde resultaba aun más importante reafirmar el poder real. Un ejemplo de programa visual inmaculista alrededor de la figura de Felipe IV es mi anterior trabajo, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “El órgano celeste como metáfora visual inmaculista en el templo del Guápulo de Quito”, en ZAFRA, Rafael, AZANZA, José Javier (ed.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, (Serie Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual, n. 1), Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 263-272.

<sup>445</sup> PÉREZ, Nazario (1949): *Historia mariana de España*, III, Valladolid, 132-133. Citado por, MARTÍNEZ PUCHE, José A. (2005): *El libro de la Inmaculada. Doctrina, historia, poesía y arte sobre la Inmaculada Concepción de María*, Edibesa, Madrid, p.131.

y alcanzando en 1656 que el papa Alejandro VII estableciese la festividad del patronazgo de la Virgen sobre los reinos de la monarquía hispánica. Años más tarde, en 1664, seguiría retribuyéndole beneficios con el reconocimiento de la lucha inmaculista por medio de la Bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*. Este logro de la monarquía fue visto como un acertado paso que contribuyó de forma especial a la expansión de la devoción a la Inmaculada Concepción y a modo de antesala o paso final hacia su reconocimiento como dogma de fe.

Tanto uno como otro éxito fue celebrado por mandato real en las principales ciudades de los distintos reinos y tuvieron una consecuencia directa en la formación de nuevas tipologías inmaculistas en las que la monarquía aparecía destacada como principal defensora del misterio. Un grabado de Marcos Orozco, que ilustra la portada del libro *Philipo III Hispaniarum Regi Catholico* del jesuita Juan Antonio Velázquez, nos muestra a Felipe IV desprendido de sus armas terrenales y enarbolando un estandarte inmaculista. En otra mano porta un globo terráqueo mientras está siendo coronado por la Fama y la Victoria [fig. 260].



**Fig. 238.** Jeroglífico del Túmulo de Felipe IV en la catedral de México, por Pedro Ramírez, en *Llanto del Occidente en el ocase del mas claro Sol de las Españas*, México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1666.

La devoción que Felipe IV profesó a la Inmaculada quedó captada en uno de los emblemas de su túmulo imperial en la ciudad de México dibujados por Pedro Ramírez [fig.

238]. El monarca aparece retratado ante la imagen de la Inmaculada. En esta imagen, Felipe IV es presentado en un espacio áulico en el que se aparece refulgente la Inmaculada reconociendo en él al astro sol que brilló para dar luz a su Inmaculada Concepción. Esta comparación de la autoridad real con el astro mayor es común en todo el programa visual de estas exequias mexicanas.<sup>446</sup> Se trataba de un símbolo recurrente de la monarquía hispánica que, aunque no disfrutó de gran protagonismo en los principales programas visuales pictóricos y escultóricos, tuvo un amplio empleo en la emblemática, especialmente en las honras fúnebres. Es en la figura de Felipe IV y su hijo Carlos II, últimos de su dinastía al frente del territorio hispánico, donde se recurre de forma más habitual al sol como emblema de su vida y reinado. Esta metáfora se dio de igual manera en los reinos peninsulares como en los virreinos americanos. Como señala Víctor Mínguez, es en este espacio distante de la metrópolis donde esta figura encontraba un mayor sentido como imagen de unos monarcas distantes, convirtiéndose el trecho que separa al hombre del sol en metáfora del existente entre el rey y sus súbditos americanos.<sup>447</sup>

En una de las pinturas de Pedro Ramírez para el túmulo de la catedral de México, se muestra cómo los “beneficios” de Felipe IV, al igual que los del sol, llegan a todas las criaturas vivientes. En un segundo dibujo, un niño apaga una vela de un soplido mientras que esa tarea resultaba imposible de realizar por todos los vientos que eran incapaces de apagar el sol. En este último se trataba de representar la fortaleza de la fe del monarca difunto como virtud católica que en él refulgía.<sup>448</sup> Felipe IV también quedó comparado con el sol en varias de las composiciones del catafalco levantado en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid en 1666.<sup>449</sup>

La sombra de Felipe IV perduró en el imaginario colectivo convirtiendo sus logros en una etapa o edad dorada del inmaculismo. El eco de sus éxitos perduró, no sin un tono

---

<sup>446</sup> SARIÑANA, Isidro (1666): *Llanto del Occidente en el ocaso del mas claro Sol de las Españas*, México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1666.

<sup>447</sup> MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (2001): *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 211-213.

<sup>448</sup> MÍNGUEZ CORNELLES (2001): *op. cit.*, p. 213.

<sup>449</sup> MÍNGUEZ CORNELLES (2001): *op. cit.*, pp. 135-136.

nostálgico y suplicante, durante el reinado de su hijo Carlos II. El conocido declive de la casa dinástica de los Austria propició una última llamada a la misericordia divina dejando el reinado en manos de la Inmaculada. Los méritos alcanzados así por el penúltimo monarca se transmutaron en signos de esperanza y afirmaciones de poder. La representación de este alegato se produjo en un grabado de Pedro Villafranca que escenifica, en clave retórica, la coronación del nuevo rey por parte de su madre Mariana de Austria, quien había ocupado la regencia desde la muerte de su esposo [fig. 239]. El toisón de oro cuelga del pecho del monarca cuya mirada escruta a quien observe el grabado, mientras la reina madre le ofrece la corona. Las imágenes de la Inmaculada, reconocida como patrona hispánica, y de la Eucaristía completan la función del grabado, dirigido a mostrar al nuevo monarca como el heredero de los afanes de sus antecesores y su signo continuador.<sup>450</sup> En esta imagen puede verse la legitimación del poder de la madre y la tensión de la institución ante su propia continuidad que, como declara la inscripción latina de la parte superior, ponía toda su esperanza en la figura de Carlos II. Con este último detalle se indicaba que también estaba en juego la propia defensa de la Inmaculada y la fe católica, a cuyo servicio había estado la casa de Austria.



Fig. 239. Mariana de Austria entrega la corona a Carlos II, Pedro Villafranca, 1672.

<sup>450</sup> CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, p. 1216.

No se conoce difusión de este grabado por Nueva España —ni composición alguna que pueda defenderse como inspirada en él— pero la misma idea se repite en el sermón con el que se daba inicio a las festividades que con motivo de la coronación de Carlos II tuvieron lugar en Oaxaca. El sermón está dedicado a la Inmaculada Concepción y se publicó el año de 1677 como lisonja al arzobispo de México fray Payo Enríquez de Rivera, quien ocupaba de forma interina el cargo de virrey. Los poderes locales de Oaxaca dieron inicio a los actos con una celebración eucarística consagrada a la Inmaculada Concepción, convirtiendo el acto en un homenaje al anterior monarca que había conseguido del papado la institución de la fiesta a la Inmaculada. El orador encargado de la predicación fue fray Pedro del Castillo, prior provincial de los dominicos. El sermón tuvo como eje central la coronación de Carlos II y el reconocimiento de los méritos de su padre y los de Mariana de Austria que aparece identificada como digna encargada de la transferencia de poderes. El orador se sirvió de todo ello para arengar al auditorio con un discurso que, partiendo de todas estas premisas, unía el dogma eucarístico con el misterio concepcionista:

“Un rey por esencia sienta a su diestra a una reina madre suya, reina por la gracia, y madre suya por la naturaleza humana. Cristo Dios y hombre verdadero en el sacramento, rey por esencia celebra con su asistencia en el altar el día de hoy, las glorias de la Concepción de María reina, y madre suya, y aun mismo tiempo, en este dichoso, si plausible misterio, celebramos festivos la honra que el mundo goza, la cristiandad celebra, y los dos mundos de las dos Españas festejan, que una reina madre siente a su lado, o le deje el asiento, entregándole el cetro del gobierno a un hijo suyo, grande por naturaleza heredada, y ya por la gracia de Dios coronado rey, y señor nuestro, Carlos Segundo.”<sup>451</sup>

El sermón se convierte en un canto laudatorio a la casa de los Austria y presenta a Carlos II como digno heredero del vínculo que esta dinastía contrajo con la defensa de estos asuntos. El orador declara de forma rotunda que “[al ser] vínculo de la casa de Austria el sacramento de la Eucaristía y de su devoción la Concepción Purísima de María, parece que se hallan obligados Hijo y Madre a favorecer a nuestro Carlos

---

<sup>451</sup> CASTILLO, Pedro del (1677): *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen Maria Reyna de los Angeles y Señora Nuestra. Descubierta el Santísimo Sacramento del Altar y en ocasión, que la Nobilissima Ciudad de Oaxaca, dio principio à las fiestas Reales de la Coronación, y nuevo gobierno de N. Rey y Señor Carlos Segundo (que Dios Guarde) [...]*, México, Francisco Rodríguez Lupercio.



Segundo”.<sup>452</sup> Los antepasados del monarca se convierten en sus principales avales. Desde el púlpito se evoca como fundador del vínculo eucarístico al archiduque Rodolfo I y su piedad se dibuja continuada por el resto de monarcas que le suceden hasta llegar a Felipe IV. Según la tradición, la fama y esplendor de la familia de los Austria estuvo profetizada por un sacerdote tras un acto de piedad eucarística protagonizado por su fundador, Rodolfo I. La leyenda relata que éste, habiendo salido de caza acompañado por su escudero Regulus van Kyberg, se encontró con un sacerdote que, con intención de portar el viático a un moribundo, trataba de cruzar el río. Rodolfo I salió en su ayuda y le cedió su caballo. El sacerdote, conmovido por aquel acto de amor eucarístico, profetizó la grandeza de la dinastía de los Habsburgo.<sup>453</sup> Esta devoción eucarística se convirtió, desde el citado Rodolfo I, fundador de la dinastía, en tradición propia de los Austria y asiento de sus logros y distinciones.<sup>454</sup> Estos nobles antepasados de Carlos II, caballeros de la Orden del Toisón,<sup>455</sup> se ofrecen por medio de este símbolo a Cristo sacramentado como otros corderos, para convertirse en figura de los que habían de ofrecerse en el templo de Dios según la visión de Ezequiel (Ez 46, 2).<sup>456</sup>

“Ofreciendo su casa de Austria a las aras de este Sacramento, le ofrece Carlos otras seis coronas de sus ascendientes generosos, que le veneraron devotos, y le adoraron

<sup>452</sup> Ambos asuntos habían quedado unidos por medio del mandato de Felipe IV de que al principio de los sermones los sacerdotes dijese “Alabado sea el Santísimo Sacramento del altar y la Inmaculada Concepción de la Virgen sin mancha de culpa original en el primer instante de su ser”.

<sup>453</sup> El Museo del Prado conserva un lienzo atribuido a Rubens con este tema que perteneció a las colecciones de Felipe IV. En él se ve a Rodolfo I sirviendo de palafrenero del sacerdote mientras que le sigue un viejo acólito sobre la montura de su escudero Regulus. La escenificación de este tipo de encuentros fortuitos se convirtieron en una tradición de los Austrias hispánicos. Carlos I fue el primero en adoptar el ritual de la genuflexión ante el sacramento eucarístico en un encuentro casual. Esta costumbre fue continuada por el resto de sus descendientes, incluyendo Carlos II, en encuentros que debieron tener algo de planificado y que son muestra de un ritual cortesano de legitimación monárquica. MÍNGUEZ CORNELLES (2001): *op. cit.*, pp. 298-304.

<sup>454</sup> Véase también, MUJICA PINILLA, Ramón (2009): “España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1098-1167.

<sup>455</sup> La dinastía de los Austria estuvo vinculada a la Orden del Toisón desde la boda de Maximiliano I, abuelo paterno de Carlos V, con María de Borgoña. Sobre el Toisón de Oro como emblema propio de la monarquía hispánica véase, MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (2011): “El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica”, en ZAFRA, Rafael, AZANZA, José Javier (ed.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, (Serie Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual, n. 1), Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 11-37.

<sup>456</sup> “El holocausto que el príncipe ofrecerá a Yahveh el sábado, será de seis corderos sin defecto y de un carnero sin defecto” (Ez 46, 2).

más reverentes, empezando desde Odulfo ((sic) archiduque de Austria, que se apeó de su hacanea devoto, y dándosele al cura que llevaba el Santísimo Sacramento, le hizo subir en ella, y tirándole él de la rienda, le hizo montar caballero, y el lo condujo a pie humillado y devoto en sus obsequios, que continuaron otros cinco reyes sus descendientes hasta Felipe Cuarto. [...] Ofrece Carlos seis corderos a Cristo Sacramentado, esto es seis reyes ascendientes suyos caballeros del Tusson, cuya insignia es el cordero, empezando más en particular el vinculo, y devoción desde Odulfo hasta Felipe Cuarto, que si la casa fue vinculada por el primero, la obligación del vinculo es de los herederos"<sup>457</sup>

En este punto, el orador convierte la coronación de Carlos II en un cumplimiento profético en el que se hacía realidad lo expresado por Ezequiel de que solamente un príncipe cruzaría la puerta oriental del templo, o puerta del sábado por estar abierta únicamente este día y cerrada los seis anteriores (Ez 46, 1-2). La llegada al trono del nuevo monarca, único de los hijos de Felipe IV en sobrevivir, activó los resortes de una sociedad virreinal que no por distante de la metrópolis se mostró menos preocupada por la continuidad dinástica como un asunto de estabilidad interna. El paso de Carlos II ante esta puerta *sabatina*, tipo de la Inmaculada, quedaba indicado también como muestra de la obligación contraída por defender la inmunidad de María ante el pecado original. Es en este punto donde se establece el mayor reconocimiento de la figura de Felipe IV a favor de la Inmaculada Concepción. Los ecos de su actividad perduraron en el transcurso de los años, incluso durante el reinado de la siguiente dinastía de los Borbones.

### CARLOS III Y LA RENOVACIÓN DEL COMPROMISO POLÍTICO CON LA DEFENSA DE LA INMACULADA

En la herencia que Carlos II legó al Borbón Felipe de Anjou, se incluía también la lucha por el reconocimiento dogmático, así lo dejó encargado en su lecho de muerte a sus ministros. El nuevo monarca Felipe V entendió que su plena introducción en la realidad política y social de los nuevos reinos que encabezaba pasaba por admitir tal empeño. En un gesto cargado de simbolismo, el cardenal de Toledo bautizó a su hijo primogénito Luis el 8 de diciembre, día de la Inmaculada Concepción. Repitió los

---

<sup>457</sup> CASTILLO (1677): *op. cit.*

mismos ardides diplomáticos con el papado y con el rey de Francia y, como los Austria, no encontró más que respuestas negativas.<sup>458</sup> La defensa de la Inmaculada Concepción durante el siglo XVIII, periodo de gobierno de los Borbones, transcurrió con menos sobresaltos en las relaciones entre el papado y el poder regio hispánico y con cierta calma en las disputas entre defensores y detractores de la doctrina concepcionista. Esto último sobre todo en comparación con el último tercio del siglo XVII, que había vivido acaloradas disputas. La relación entre la monarquía y las distintas órdenes religiosas pervivió con menor intensidad y distinto carácter debido a un contexto histórico diferente, como puede comprobarse con lo expuesto en el anterior capítulo.

En lo que respecta al arte, en la península se vio cómo la iconografía inmaculista había dado sus principales creaciones en el anterior siglo XVII, reduciéndose dicha originalidad durante el reinado de los Borbones. Pero es en el siglo XVIII novohispano, probablemente debido también a la falta de nuevos modelos impulsados desde la metrópoli, que se recuperan antiguas fórmulas medievales y se afianza el especial cultivo de la imagen de la Virgen apocalíptica con el par de alas. Pero lo cierto es que, la baja intensidad de la actividad política de los Borbones en defensa de la Inmaculada permite reducir a Carlos III el estudio de las imágenes que relacionan el poder real con la Inmaculada Concepción. En la figura de este monarca —hijo de Felipe V con su segunda mujer, Isabel de Farnesio, que llegó al trono tras la muerte de su hermano Fernando VI— se vive la renovación del compromiso político con la defensa de la Inmaculada. Su principal seña es la creación de la militar Orden de Carlos III dedicada a la Inmaculada por medio de la Bula *Benedictus Deus* del papa Clemente XIV. Como se ha visto anteriormente, este hecho restituía varios aspectos de la tradición de los Austria: la relación de la monarquía hispánica con el papado y la Orden seráfica. Convertido en un nuevo Austria entre los Borbones, a imitación de Felipe IV, pretendía emular los logros de la antigua casa reinante con claros fines políticos. Los carros alegóricos de San Martín Texmelucan, el de San Fernando en la ciudad de México o el

---

<sup>458</sup> STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española, PP. 112-113.

de Luis de Ayala para el convento de los franciscanos en Puebla son muestra del reflejo de esta renovada ambición [cat. 155-157].

Apenas iniciado su mandato, Carlos III vio como en 1760 Clemente XIII proclamaba a la Inmaculada Concepción patrona de España y todos sus dominios por medio de su bula *Quantum Ornamenti*. Era la consumación de un deseo político de carácter nacionalista escenificado ya desde la entrada del monarca en Madrid, procedente de Nápoles. Las Cortes en pleno, convocadas en el palacio del Buen Retiro y con el obispo de Cartagena en cabeza, presidente de las mismas, convencieron al nuevo monarca que solicitara a la Santa Sede aprobación del patronato de la Inmaculada sobre todo el territorio hispánico con su oficio y culto correspondiente. Este asunto se había convertido en toda una cuestión de estado consecuencia del propósito de unificar un territorio acorde con la política centralista de la época.<sup>459</sup> Este acontecimiento permitió de nuevo la entrada de imágenes de legitimación monárquica en las que el rey, cabeza del reino, se descubría como siervo y defensor de la Virgen Inmaculada. Las dos columnas de Hércules, símbolo del *plus ultra* imperial, enmarcan una declaración o *jura* del patrocinio de la Inmaculada concedido por el papado en un lienzo anónimo del Museo Soumaya [cat 177].<sup>460</sup> Carlos III aparece arrodillado a los pies de la Inmaculada a quien ofrece su corona, a modo de simbólica entrega de sus reinos. La Virgen pisa la cabeza de un turco, equivalente sustituto de la serpiente demoniaca. Abajo queda retratado el escudo con el toisón. Lo extenso de los vastos dominios hispánicos está patente por la representación alegórica de Asia, África y América. Europa, seno del poder real, aparece retratada en el basamento de una de las columnas mientras que, en la otra, aparece el mítico Hércules.

Esta pintura esta relacionada directamente con el patronato de la Inmaculada sobre el territorio hispano e inicia un género propio en el que Carlos III aparece arrodillado en su presencia. No se trata de una versión del todo ajena a las anteriores

<sup>459</sup> CUADRIELLO, Jaime (2009): *op. cit.*, pp. 1251-1252.

<sup>460</sup> Esta obra estuvo atribuida inicialmente a Francisco Antonio Vallejo, aunque hoy se tiene por desestimada tal autoría. Según Jaime Cuadriello se trata de una pintura española adquirida por el Museo Soumaya. CUADRIELLO, Jaime (2009): *op. cit.*, p. 1255. Sobre ésta véase también, MARTÍNEZ (2005): *op. cit.*, pp. 152-154.

fórmulas regias como el modelo rubeniano del *Atlas seráphicus*, aunque en ellas se reduce el resto de aparato significativo de carácter retórico. En el antiguo templo jesuita de San José de la ciudad de Puebla, el monarca aparece retratado junto a Clemente XIII ante una imagen de la Inmaculada [fig. 240]. De nuevo el esquema compositivo de la Virgen es el del modelo de Mateo Cerezo [fig. 103]. Con la figura de Carlos III se restaura la unión de la monarquía con la santa sede, e incluso su relación con la familia franciscana, en el cometido del reconocimiento del culto a la Inmaculada por medio de estas imágenes, como veíamos en el coro alto del templo conventual de los franciscanos en Puebla [fig. 241].<sup>461</sup> Ambos temas habían sido privativos del mandato de los Austria, en especial de Felipe IV, lo que confirma que éste seguía siendo el referente sobre el que asentar las relaciones entre poder real y defensa de la doctrina immaculista.



Fig. 240. Carlos III y Clemente XIII ante la Inmaculada, s. XVIII, templo de San José, Puebla.

El mejor ejemplo visual de todo ello es una composición devocional que constata la relación entre Carlos III, Felipe IV, el papado y la Orden seráfica. Una pintura sobre cobre de Juan Patricio Morlete Ruiz y otro ejemplar de menor calidad en

<sup>461</sup> Recordemos que la imagen de la Inmaculada sobre el carro triunfal en esta pintura de Luis de Ayala de Puebla también respondía al mismo esquema formal difundido mediante grabado por Juan Antonio Salvador Carmona [fig. 198].

la actual catedral de San Luis Potosí son los únicos ejemplos novohispanos de ésta tipología en Nueva España [cat. 178 y 179]. Se trata de una representación de la Inmaculada dominando a la bestia en la que la Virgen está posada sobre el dragón apocalíptico [fig. 242]. Su posición difiere un poco de lo habitual puesto que, en realidad, la Virgen está dominando al animal gracias a dos cuerdas que le sirven de riendas y que terminan en un bocado<sup>462</sup> formado por dos llaves entrecruzadas. Este último, conocido emblema del papado, lleva una cartela enrollada con los nombres de Alejandro VII y Clemente XIII. Lo mismo sucede con las riendas del freno que sujeta la Virgen. Una de ellas lleva los nombres de Felipe IV y Carlos III y la otra la inscripción *religio seraphica*. Además, la Virgen porta en su mano derecha una disciplina que le sirve de fusta contra la bestia y en la que se identifica el nombre del *subtilis doctor Scotus*.



**Fig. 241.** Carlos III con pontífices, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, Luis de Ayala, 1781, templo del convento de San Francisco, Puebla, (detalle), [cat. 155].

El origen de esta composición debe encontrarse en un grabado anterior que con toda probabilidad se realizó para conmemorar la publicación de la Bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* de Alejandro VII y que exaltaba igualmente la figura de Felipe IV. Este tipo de imágenes que responden al tipo iconográfico de la Inmaculada

<sup>462</sup> El bocado es la parte del freno de una caballería que termina en la boca. El freno lo componen el bocado y las riendas. Por extensión también se puede llamar bocado a todo el freno.

combatiente se promocionaron en ámbito franciscano y sirvieron para un especial uso propagandístico llevado a cabo durante la segunda mitad del siglo XVII. Una copia del grabado original, hasta hoy desconocido, debió llegar a Nueva España siendo utilizado para la formación de esta nueva imagen, adaptándola a un contexto histórico diferente.



**Fig. 242.** *Inmaculada combatiente*, Juan Francisco Morlete Ruiz, s. XVIII, Museo Nacional de Arte, México, (detalle), [cat. 178].

En la península debió conocerse el grabado original a juzgar por la composición de una loza cerámica de Alcora [fig. 243]. Si comparamos la composición con la pintura novohispana vemos que ésta difiere al presentar a María sentada sobre la bestia. En este caso sólo aparecen, junto con el de la Orden seráfica, los nombres de Alejandro VII y Felipe IV. La relación entre ambos personajes en la retórica visual hispánica del siglo XVII fue habitual. El reconocimiento de la declaración de la creencia de la Inmaculada como objeto de fe por parte del papa Alejandro queda reforzado por el terceto de la

parte superior: “Sentada ya mi pureza / con este nuevo bocado / del antiguo he descuidado”. El bocado, freno con el que se domina el animal, se convierte por medio de un juego de verbo-visual en metáfora del logro de los concepcionista con la aprobación de la Bula alejandrina.<sup>463</sup> La existencia de un grabado original y su circulación por el continente americano lo demuestran algunas obras peruanas. El pintor Basilio de Santa Cruz se basaría en él para su *Inmaculada victoriosa*, del Museo de Arte de Lima. Las únicas libertades compositivas que se tomaría este artista cuzqueño son presentar a la Virgen sentada sobre el creciente, pero con la bestia a un lado, y sin la disciplina, que en este caso lleva en la mano un angelillo. El resto de detalles coinciden con la cerámica valenciana.<sup>464</sup>



**Fig. 243.** *Inmaculada combatiente*, c. 1736-1749, loza esmaltada y pintada, realizada en la Real Fábrica de Alcora (Castellón), Col. Laia Bosch.

La composición novohispana presenta varias diferencias con el modelo prototípico. La primera de ellas es compositiva al aparecer la Virgen de cuerpo entero sobre la bestia. El poema concepcionista ha desaparecido, al igual que la referencia a la

<sup>463</sup> En la esquina izquierda de la composición puede verse la representación de Eva y Adán ante el árbol del Saber con la serpiente y la muerte presentada con su habitual guadaña.

<sup>464</sup> Incluyendo otro ángel que en la parte superior reproduce de nuevo el terceto concepcionista.



escena del pecado original. Se ha incluido a un lado la presencia de tres niños vestidos acorde con la moda virreinal que claman *Tota pulchra y sine labe concepta*. La otra novedad es la inclusión del papa Clemente XIII y del monarca Carlos III en las filacterias de las riendas y el bocado. Se trata de una adaptación a un nuevo contexto en el que se incluye dentro del cuadro de honor de los logros a favor de la Inmaculada el conseguido por Carlos III del dicho pontífice por medio de la aprobación de la citada bula *Quantum Ornamenti*.<sup>465</sup> La mitificación de Felipe IV se había producido apoyándose en sus logros a favor del reconocimiento del misterio de la Inmaculada como un eslabón más para su reconocimiento dogmático. Es en este punto donde se sustenta de forma evidente la búsqueda comparativa entre el Austria y Carlos III. Existe además un hecho capital para entender esta especie de comparativa de Carlos III con el Austria Felipe IV. La expulsión de los jesuitas del territorio novohispano en 1767 por parte del Borbón había significado la vuelta de los franciscanos a un lugar protagónico en la defensa de la Inmaculada. Del mismo modo recuperaron el dominio de los discursos sobre la evangelización como aspecto definitorio del continente americano y del destino providencial de la monarquía hispánica.

El patronato borbónico se tradujo también en la introducción del título de *Mater Immaculata* en el rezo de la letanía por decreto papal en 1767. Conmemorando dicho asunto, la Real y Pontificia Universidad de México encargó al pintor novohispano Francisco Antonio Vallejo la realización de un lienzo que había de ocupar el cubo de la escalera de su sede académica [fig. 244]. El encargo es reflejo de la importancia social de que aún gozaba la doctrina de la Inmaculada, más incluso tras haber revivido la monarquía su uso estratégico con la creación de la Orden Militar de Carlos III en honor a la Inmaculada el año de 1772.<sup>466</sup> La creación de esta institución significó la eliminación de la anterior Junta Real que había sido de vital importancia durante el reinado de la anterior dinastía. De esta forma, el encargo es también muestra del éxito en la acción política del monarca. En su contexto más directo, el del claustro

<sup>465</sup> También podría ser una referencia a la bula *Quum Primum* que aprobó el mismo santo padre en 1761, aunque resulta menos probable.

<sup>466</sup> Véase, RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (1988): "Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III", *Fragmentos* (monográfico *Carlos III: 1788-1988*), n. 12-14, pp. 145-161.

universitario, también puede verse como un reflejo de la crisis institucional y académica vivida en aquellos tiempos en los que los planteamientos ilustrados pretendía dar fin con su estatuto tradicionalista y métodos anquilosados.<sup>467</sup>



**Fig. 244.** *Glorificación de la Inmaculada*, Francisco Antonio Vallejo, 1774, Museo Nacional de Arte, México.

Vallejo inició la ejecución de este lienzo entre marzo y octubre de 1774. La imagen de la Inmaculada Concepción aparece en la parte superior en medio de un celaje que delimita el espacio celeste que ocupan autores marianos y santos. Destacan san Pablo y santa Catalina, tutelares de la institución académica, a los lados inmediatos de la Virgen. Destacan igualmente por su posición san Juan Nepomuceno, patrono de la Real Audiencia de México, santo Tomás de Aquino y san Luis Gonzaga, patrono de los estudiantes. Uno de los angelillos muestra un birrete borlado para significar que la Virgen era *Doctorum Doctrix*.<sup>468</sup> Algunos de ellos como san Pablo dejan a la vista las inscripciones latinas de sus libros a modo de declaración retórica del significado de la composición. La parte inferior está ocupada por los representantes del poder y la

<sup>467</sup> CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, p. 1249.

<sup>468</sup> Así la llamó Carlos de Sigüenza un siglo antes. CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, p. 1249.

universidad. Corona y tiara papal reposan sobre el sitial central en signo de ofrecimiento a la Virgen. En uno de sus lados aparece Carlos III, con hábito y ornamentos de la recién creada Orden militar de la Inmaculada, portando en su mano derecha un documento con la inscripción *Mater Immaculata* que sirve para la identificación del asunto. La situación de los principales personajes allí representados es reflejo de la unidad territorial auspiciada en el periodo al hacer converger de forma ordenada y jerarquizada los distintos actores de los poderes civiles y eclesiásticos. A Clemente XIV lo acompaña el arzobispo Núñez de Haro y a Carlos III el virrey Bucareli que asume igualmente su papel de vicepatrono universitario. Duns Scoto apadrina desde el lado inferior izquierdo —posición que ha de ocupar por no tratarse de un santo— la acción de los defensores civiles de la Inmaculada en calidad de principal e histórico abogado de la doctrina concepcionista en sus disputas en las universidades europeas medievales.

Además de la lápida sostenida por el personaje anónimo de la derecha, la frase escrita en el libro sujetado por san Pablo revela que todo el lienzo se ordena para homenajear al monarca borbónico. Este último detalle vuelve el alegato laudatorio en un discurso profético semejante al tono habitual en reconocimiento de la figura de los monarcas Habsburgos. El libro de Pablo aparece como abierto por unas páginas de su segunda carta a los Corintios: “conozco a un hombre que, en cuerpo y fuera de su cuerpo, fue arrebatado al paraíso donde oyó palabras inefables que no le es dado al hombre expresar. De tal hombre me gloriaré” (cfr. 2 Co 12, 2-5).<sup>469</sup> Las omisiones latinas del texto paulino, referidas originalmente a Cristo, señalan directamente a Carlos III y recuperan la lectura mesiánica del rey hispánico.

## LOS PODERES VIRREINALES RENDIDOS A LA INMACULADA. LAS IMÁGENES DE JURA

Un género pictórico que queda por comentar son las conocidas como imágenes de jura. En ellas se reconoce la tradición generalizada durante el reinado de Felipe III

---

<sup>469</sup> Inscripciones en cat. 180.

donde se ritualizaba, por medio de un modelo habitual de genuflexión corporativa ante la Inmaculada, el juramento de defender su Concepción libre de pecado desde el primer instante de su ser. Este género fue distintivo de la sociedad novohispana por cuestiones evidentes de prestigio, de pertenencia y de fijación visual de un reconocimiento social.<sup>470</sup> Estas representaciones generalizadas en la pintura novohispana del siglo XVIII eran en realidad reflejo de la conocida proyección social del immaculismo cuyas raíces se adentraban en la cultura hispánica de la centuria anterior. En las primeras décadas de dicho siglo XVII el éxito público de la Inmaculada alcanzó a todos los estamentos sociales,<sup>471</sup> lo que es muestra del gran éxito de su icono universal.



Fig. 245. Patrocinio de la Virgen, s. XVIII, Pinacoteca de la Casa Profesa, México DF.

El anterior encargo pictórico que Francisco Antonio Vallejo realizó para la Universidad de México sirve como reflejo tardío de estas imágenes en las que se reconoce el deber personal y corporativo de defender la causa concepcionista. La posición arrodillada del monarca y el pontífice recuerda a una composición anterior

<sup>470</sup> CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, pp. 1222-1226.

<sup>471</sup> No hubo libro o publicación alguna —incluyendo manuales para secretarios u otros textos legales— que declarara su ardor concepcionista. También lo hacían las obras teatrales, entre ellas las de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Prácticamente en todo acto social los presentes e implicados se veían con el derecho de poder manifestarse sobre el tema. RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella (2008): "Sine Labe. El immaculismo en la España de los siglos XV a XVII: La proyección social de un imaginario religioso", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIII, n. 2, 197-241.

donde es su hermano Fernando IV quien se encuentra, en compañía de Benedicto XIV, tomando parte del juramento o patrocinio visual de los jesuitas [fig. 245]. La corona real y la tiara papal reposan en el suelo en señal de ofrecimiento o patrocinio, coincidiendo de nuevo con la composición de Vallejo y demostrando que se trataba de un rito codificado visualmente. Alrededor del monarca se encuentran los miembros de las autoridades civiles mientras que a Benedicto XIV lo acompaña el arzobispo de México José Rubio y Salinas, junto con otros miembros del clero novohispano.<sup>472</sup> Esta composición tuvo su equivalente guadalupano suscitado en medio de la declaración pontificia del patronato guadalupano [cat. 265].<sup>473</sup>

Para el caso que nos ocupa, lo habitual era que cada congregación tomase una imagen devocional en presencia de la cual ofrecían sus votos, costumbre medieval por medio de la cual se constituía, en términos jurídicos, la adopción del patrocinio.<sup>474</sup> Quizás el vínculo más importante es el que llega a establecerse entre el original guadalupano y sus fieles por medio del patronato oficial de ésta primero sobre la ciudad de México y, posteriormente, sobre todo el territorio novohispano. En 1737 se inició el largo proceso para conseguir que ésta se convirtiera en patrona principal de la ciudad que la veneraba en su santuario del Tepeyac. En 1746 la autoridad apostólica la erigía en patrona de todo el virreinato.<sup>475</sup> Las imágenes generadas en este proceso durante el siglo XVIII son muestra de la institución de un patriotismo novohispano fundamentado en el cada vez más creciente sentimiento criollo.<sup>476</sup> Tal y como nos recuerda Jaime

<sup>472</sup> Véase, MARTÍNEZ (2005): *op. cit.*, pp. 145-146; CUADRIELLO (2009): *op. cit.*, p. 1226.

<sup>473</sup> En esta composición se repiten algunos aspectos formales comunes, como son la posición del mano *in pectore* de Fernando IV y sus vestimentas así como la del Santo Padre. Sin duda ambas imágenes debieron construirse sobre un mismo modelo gráfico adaptado en cada caso de forma singular.

<sup>474</sup> CUADRIELLO, Jaime (2000): "Del escudo de armas al estandarte armado", en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 33-34. Se entiende que este patrocinio no era exclusivo de la Virgen, sino había otros casos como los de la Universidad de México que tomó como patrona a Santa Catalina o la Real Audiencia de México que hizo lo propio con san Juan Nepomuceno.

<sup>475</sup> Sobre este interesante "camino" diplomático y visual véase, CUADRIELLO, Jaime (1998): "El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de la Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746", en *Tiempos de América*, n. 2, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 3-18; CUADRIELLO, Jaime (2004): "Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera", *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

<sup>476</sup> CUADRIELLO (2000): *op. cit.*, p. 33.

Cuadriello, la jura o patrocinio era “un compromiso suscrito por ambas partes, impartido y notariado por la autoridad apostólica y testificado por la monarquía” donde se unían la Virgen y su pueblo de forma oficial. En las pinturas de patrocinio se representa esta unión entre una comunidad y sus fieles, como en la pintada por Miguel Cabrera en la escalera del Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe, en Zacatecas, donde un san Francisco como atlante guadalupano carga a la Virgen quien, junto a él, ampara la actividad evangelizadora de sus hijos en tierras americanas [fig. 246].



**Fig. 246.** *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe sobre la congregación franciscana del Colegio de Guadalupe*, Miguel Cabrera, 1765, Col. Museo de Guadalupe, Zacatecas.

La imagen de la Virgen amparando bajo su manto a los fieles se corresponde con el tipo iconográfico de la Virgen de la Misericordia. Ello queda de nuevo retratado tanto en las pinturas como en la producción homilética. Sirve para ello un sermón anónimo, probablemente realizado por un sacerdote que ejercía su ministerio en la diócesis de Oaxaca, y del que solo se conserva una versión manuscrita. Para construir esta imagen verbo-visual del amparo que María realiza, el sacerdote se sirve del detalle icónico del ayate guadalupano el cual representa a la Virgen sin las habituales estrellas sobre su cabeza sino dispuestas sobre el manto. Regresando de nuevo a la interpretación apocalíptica, para el desconocido autor oaxaqueño las estrellas recogidas en el manto de la Virgen son símbolo del amparo y protección que la Guadalupana ejerce sobre sus fieles, en una comparación que recuerda a las imágenes de patrocinio:

“Yo discurro, Señores, que la que vio san Juan quiso dejarse ver a todas luces con insignias de Reina: *Et in capite eius corona stellarum duodecim*: la que vio el dichoso Juan Diego, que [es] la que vemos todos los que gozamos este sano prodigio no solo de nuestra Nueva España, sino de todo el mundo se nos pone a la vista, para que la admiremos no tanto como Reina, quanto como a Patrona, y Patrona de la Salud. Porque esta su Patrocinio en el airoso manto [...] con que a todos nos favorece.”<sup>477</sup>

Desde corporaciones eclesiásticas a familias nobiliarias se retrataron a los pies de la Inmaculada o la Virgen de Guadalupe en un claro ejercicio de reconocimiento social que encierra un deseo de pertenencia colectiva [cat. 266-268]. El patrocinio de la Virgen Inmaculada sobre la Iglesia de Puebla queda declarado en un lienzo de José Joaquín Magón en el que el manto de la Virgen ampara a los representantes de la jerarquía eclesiástica angelopolitana [cat. 182]. El grupo de religiosos está encabezado por el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu quien encargó la obra para la sacristía de la catedral con intención de dejar constancia del agradecimiento a la Inmaculada. Con él se encuentran otros personajes históricos claves de la diócesis como Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla y más tarde virrey, o fray Julián Garcés, primero en ocupar la sede catedralicia.<sup>478</sup> El manto de la Virgen está sustentado por san Juan en su calidad de visionario mariano, seguido por san Pedro, que junto a san Pablo representan los pilares de la institución eclesiástica, san Miguel, cuya especial relación con Puebla viene establecida a partir de su particular devoción angelopolitana,<sup>479</sup> san José en su papel de primer patrono de la Nueva España y, cerrando la composición, santa Rosa de Lima. Todas estas santas “personalidades” apoyan el discurso político y social del lienzo.

<sup>477</sup> (c.1725-1747): [*Sermón guadalupano ‘Florido libro de la Imagen Guadalupana’*] (manuscrito), Oaxaca, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Sermones y pláticas, MS. 709, [pp. 214-219].

<sup>478</sup> MARTÍNEZ (2005): *op. cit.*, p. 146-150.

<sup>479</sup> FLORENCIA, Francisco de (1692): *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel S. Miguel a Diego Lázaro de S. Francisco, (...)*, Sevilla.

LA FINALIDAD PERSUASIVA DE LAS IMÁGENES DE  
DEVOCIÓN Y LOS ‘VERDADEROS RETRATOS’ COMO  
IMÁGENES DE SUSTITUCIÓN AFECTIVA<sup>480</sup>

La devoción popular a todo tipo de imágenes sagradas de Cristo, la Virgen y sus santos, es uno más de los resortes destinados a mover los ánimos de los fieles, como las fiestas, los solemnes actos litúrgicos o la constante conmemoración de efemérides. Este tipo de manifestaciones y experiencias son también muestra de una necesidad de protección ante el peligro que supone la laxitud en las prácticas cristianas y, con ello, la posibilidad de perder el control sobre la población. Las procesiones y fiestas señaladas, la continuada relación de milagros reactivados por la abarrotada presencia de exvotos, y los actos de piedad continuados, son vitales para apuntalar la *tradición* y van edificando una memoria colectiva<sup>481</sup> que sirve de muro de contención, en medio de una actividad apologética constante y frenética. Cuando se trata además de cultos locales, o más generales pero cercanos como el de la Virgen de Guadalupe en los que existe una promoción dirigida, se descubre su capacidad para fortalecer el sentimiento de comunidad.<sup>482</sup> Sucedió con el culto a la Inmaculada en el mundo hispánico de los Austria por dos siglos, especialmente durante el XVII, y a ello se aferraron también los Borbones en el siglo siguiente. Los primeros con la intención de unificar unos dominios territorialmente vastos y los segundos para poner la Inmaculada al servicio de una política centralista. En esa ordenación también tenían lugar las manifestaciones locales, como la referida de la Virgen de Guadalupe.

---

<sup>480</sup> Una primera versión de este asunto la presenté como conferencia magistral en el VIII EREHNO, que tuvo lugar en la Universidad de Guanajuato el 20 de abril de 2010, con el título “El ayate guadalupano como imagen de sustitución afectiva. De los ‘verdaderos retratos’ al estandarte de Hidalgo”. Posteriormente publiqué una versión más completa que la aquí expuesta sobre la retórica visual de la imagen devocional en Nueva España. Véase, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

<sup>481</sup> Fernando R. De la Flor define y se ocupa sobre los entresijos y formulación de la memoria colectiva en RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1996): *Teatro de la memoria. Siete ensayos de mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

<sup>482</sup> En ocasiones, ese discurso pretendidamente homogéneo se convertía en un problema, tanto por falta de decoro en ciertas manifestaciones artísticas populares como por los excesos y herejías cometidos por ignorancia y lo complicado de algunos principios dogmáticos, siendo esto motivo de preocupación de la jerarquía eclesiástica y su control ocupación del Santo Oficio.



El ejercicio de ese poder de control social es un comportamiento poliédrico basado tanto en las devociones religiosas como en toda series de estrategias de conducción y espiritualidad. Los fundamentos para dicho control venían dados como desarrollo de las disposiciones tridentinas. El número de prácticas piadosas fue elevado. No hubo orden religiosa, ni templo que no promoviera un culto a una imagen determinada, con sus novenarios y celebraciones litúrgicas. El fiel podía elegir entre una dilatada lista de santos e imágenes de Cristo y la Virgen que estaban ‘especializados’ en distintos y variados tipos de favores. En el caso de las prácticas de devoción de carácter popular, su promoción se debió, en mayor medida, a una ordenación controlada por sus promotores y no tanto a una situación fruto del azar o del libre comportamiento de los fieles.<sup>483</sup>

El propósito subyacente era la instrucción espiritual de los laicos en un intento de sacralizar la vida cotidiana. Para ello la Iglesia católica desarrolló en los siglos XVII y XVIII un arte con una alta finalidad persuasiva que ponía su atención en una obsesiva reafirmación de sus principales dogmas y doctrinas. La política en defensa de la doctrina concepcionista convertida en cuestión de estado, buscaba dar con este propósito de la cultura postridentina. Más aún si la ubicamos en el centro de varios huracanes históricos que van desde el auge del protestantismo a la decadencia de la monarquía de los Habsburgo. La euforia inicial en los primeros momentos de la conquista se convirtió en una realidad melancólica décadas después con el languidecimiento de todo un mundo como el hispánico.<sup>484</sup> Este plantearse la vida diaria como si el cristianismo viviese en peligro constante, se manifestaba de forma singular en

---

<sup>483</sup> La promoción de las devociones jugaba una función clave dentro del propósito general de preservar el orden establecido. La estabilidad social del virreinato se asentaba sobre la familia y en ella se centró la actividad de la instrucción evangélica con la intención de corregir toda actitud que pudiese servir como germen de posibles revueltas. La familia, entonces, como ese núcleo principal de la sociedad, tenía en la mujer un papel destacado. Pilar Gonzalbo defiende, basándose en lo expresado por Francisco de Florencia en sus textos sobre advocaciones marianas tales como la Virgen de Guadalupe o la Virgen del Loreto, que se había utilizado a ésta como modelo de la mujer como buena madre indicándoles cual era su modelo y, por tanto, cuales sus dedicaciones a favor de la salvaguarda espiritual de los suyos. GONZALO AIZPURO, Pilar (1997): “Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús”, en GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.), *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, pp. 253-265.

<sup>484</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2007): *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, Universitat de les Illes Balears / José J. de Olañeta, p. 245.

los espacios periféricos, especialmente en los virreinos americanos. Por ello se trató de asumir la necesidad de dirigir la práctica artística para controlar la ideología de los fieles, afirmando la voluntad de hacer una cultura de masas con una gran fuerza universalizadora, capaz de llegar a todo el mundo, pero que al mismo tiempo se introducía, sin titubeos, en la intimidad religiosa de cada individuo. Como respuesta a todos estos planteamientos, los traslados o 'verdaderos retratos' cumplían con la función de proporcionar a un grupo de creyentes un hito sobre el que aferrarse y reconocerse como colectivo.

Realmente significativa fue la producción de réplicas exactas de imágenes de devoción por medio de pinturas o grabados. Aunque no es un hecho exclusivo del mundo hispánico, sí dio lugar a expresiones artísticas únicas en el virreinato de Nueva España. Lo interesante de estas fieles réplicas es que se aprovechan de la especial veneración y reconocimiento de los devotos hacia una imagen concreta para darle un mayor empaque emotivo al mensaje doctrinal. Estas creaciones plantean también cuestiones principales sobre la teoría artística del momento, al convertir el objeto artístico, por medio de sus propias réplicas y trasuntos, en el propio tema, tanto por abordar el asunto de la habilidad técnica en su ejecución, como por atender al propio estatuto de la imagen. No se puede entender el fenómeno social de estos verdaderos retratos sin tener en cuenta la publicación tanto de tratados sobre algunas de las principales devociones como de pequeños devocionarios, y lo mismo sucede si queremos estudiar el discurso visual de sus programas y construcciones retóricas de finalidad persuasiva.

En el fondo, para el cristianismo, toda imagen religiosa es un reemplazo imperfecto de un *original*, que es a quien se dirige en realidad la veneración. Son sustitutos afectivos que constatan la presencia de una ausencia y consuelan al fiel que, por medio de las imágenes sagradas, se sienten asistidos. Pero lo cierto es que en estas otras obras que copian una escultura o pintura de reconocida veneración se puede ver una vocación más clara de suplantación al hacerlo tanto de la persona sagrada, a quien veneran, como de la obra artística que pretenden emular.

Se hacían copias de las imágenes en las que el fiel se sentía especialmente reconfortado y que suelen tener en el origen de su creación algo de milagroso. Esto las convierte en portadoras de algo genuino e intransferible en su materia, sin necesidad de que esa veneración signifique caer en la idolatría. En cierta forma, aunque el cristianismo había establecido su teoría de la imagen a partir de un planteamiento neoplatónico en el que la materia es algo imperfecto y perecedero, en este tipo de imágenes la sustancia física se convierte, al mismo tiempo que en algo accidental, en vehículo hacia lo sobrenatural gracias a lo prodigioso de su hechura. Esta teoría de la imagen se asienta en la tradición de las sagradas reliquias, como la Verónica o la Sabana Santa de Turín, que por su distinta relación con el cuerpo de Cristo reproducen la que debió ser, según el fervor católico, su efigie auténtica.

Estos aspectos claves para la profusión de verdaderos retratos de obras de devoción se encuentran presentes en gran parte de las devociones marianas más importantes de Nueva España, pero es en el culto guadalupano donde se dan concierto de forma más potente. El discurso en torno a la pintura original de la Virgen del Tepeyac la presenta como una imagen *acheropitas*, dibujada en la tilma del indio Juan Diego por medio de las rosas que él recogió por mandato de la Virgen, como prueba de la mariofanía.<sup>485</sup>

No todo el mundo podía poseer una réplica exacta de un original ejecutada con destreza de reemplazo. El disfrute de una de estas *vera efigie* de reconocido prestigio concedía a su propietario una distinción especial y, en concreto, en lo que respecta a las iglesias de las distintas órdenes, aumentaba su fama entre el resto y con ello el mayor arribo de feligreses. Son estas prácticas el centro sobre el que gravita gran parte de la religiosidad popular de los siglos del barroco novohispano. La notoriedad de estas réplicas era indispensable para conseguir atraer un mayor número de fieles, de tal forma que la buena ejecución por parte de un maestro hábil resultaba indispensable. Uno de estos casos es el lienzo firmado por José de Alzibar y fechado en 1790, que se conserva

---

<sup>485</sup> Véase, CUADRIELLO, Jaime (2001): "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

en el templo de San Felipe Neri de Querétaro [cat. 208]. Como en este caso, la fidelidad entre esta verdadera copia y el original del Tepeyac se suele indicar por medio de una inscripción: “Esta Santa Imagen está fielmente copiada y arreglada a las medidas, número de rayos y estrellas de su Sagrado Original”. Con ello se dio lugar a la aparición de réplicas que por diversos motivos, como algún episodio piadoso en el origen de su culto, el reconocimiento de su buena factura técnica o la mostrada destreza del artífice de la réplica, llegaron a alcanzar una fama destacada entre sus distintos lugares de emplazamiento.

Entre las imágenes sagradas y sus réplicas —como es el caso que estamos viendo de la Virgen de Guadalupe— existe una relación de necesidad mutua. Por un lado, está claro que los traslados requieren de la existencia de los prototipos para permitir, a partir de su identificación, una mayor implicación personal de los fieles. Pero, a su vez, son las múltiples copias en estampas, lienzos y grabados las que permiten una promoción adecuada de las imágenes originales, participando del reconocimiento que estas llegaron a alcanzar. Lo mismo sucede a la hora de solicitar, por medio de una determinada advocación, que interceda en alguna causa personal. Lo habitual es que el fiel recurriese a una imagen en busca de amparo, aunque esto no fue algo privativo de los originales en veneración sino que se veía aumentado por la existencia de estampas, medallas y otro tipo de objetos. Las fuentes literarias muestran la importancia que se le dio a algunos de ellos por medio de los cuales también se mostraba solícita la gracia divina en la concesión de favores.

Las imágenes religiosas invadieron el espacio cotidiano, tanto por su presencia en los altares, por las réplicas callejeras situadas en las fachadas y esquinas de los edificios, así como por medio de las estampas que el devoto poseía en su intimidad. La multitud de copias de una misma imagen de devoción permitía salvar la imposibilidad de encontrarse ante el original. Así por ejemplo, mientras que la imagen original de la Guadalupana no podía visitarse frecuentemente, sus copias permitían estar más cerca de ella.

La imaginería en los retablos y paredes de las iglesias cumple generalmente con una función didáctica y tienen un uso colectivo, mientras que las estampas de devoción, portátiles y económicas en comparación con las grandes obras, están relegadas a un uso íntimo en el que su propietario se siente igualmente confortado y asistido.<sup>486</sup> A pesar de estas distinciones, el grabado no ocupaba un lugar secundario como imagen de devoción sino que era igualmente necesario para difundir y fortalecer el culto.

Fruto de la promoción de una vida plenamente espiritual se desarrollaron espacios privados en los que fueron recibidas este tipo de imágenes. Era aconsejable procurarse en las casas un lugar que, con la ayuda de una imagen devota, sirviese para el ejercicio íntimo de la oración. Bastaba con una estampa sencilla, lo que estaba al alcance de un mayor grupo de gente. Algo más exclusivo son los oratorios domésticos en los que se podía oficiar misa, siempre que se contase con la preceptiva autorización. Se trataba de habitaciones dentro de las residencias de obispos y particulares, principalmente dueños de haciendas, alcaldes de cortes, presbíteros o miembros de la baja nobleza. Qué duda cabe de que el disponer de un oratorio privado fue un signo de prestigio y distinción social. Un grado mayor era el de las capillas domésticas, construcciones arquitectónicas separadas de la casa, con puerta al exterior y campanario. Mientras que el uso de los oratorios era privado a la familia, a la capilla podían asistir los vecinos del lugar.<sup>487</sup> En ambos casos, la imagen en pintura o escultura estaba acompañada por aderezos tales como velas, flores, manteles y otro tipo de útiles para el ornato.<sup>488</sup> Este fue el destino habitual de buen número de los verdaderos retratos.

---

<sup>486</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier (1997): "Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro", en MORÁN TURINA, Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, p. 258.

<sup>487</sup> SÁNCHEZ REYES, Gabriela (2005): "Oratorios domésticos: piedad y oración privada", en GONZALBO AIZPURO, Pilar (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, México, Fondo de Cultura Económica, el Colegio de México, pp.531-551.

<sup>488</sup> En las paredes solían colocarse estampas, láminas y enconchados con escenas de la vida de Jesús y María, nacimientos o cuadros de paisaje. CURIEL, Gustavo (2005): "Ajuares domésticos. Los rituales de lo cotidiano", en RUBIAL GARCÍA, Antonio (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, México, Fondo de Cultura Económica, el Colegio de México, 2005, pp. 93-94.

Un hecho interesante es observar cómo, promovido por la fama y reconocimiento que algunas de estas imágenes llegaron a alcanzar, tiene lugar un fenómeno artístico destacado: el de ejecutar réplicas de estas imágenes que además de imitar fielmente su verdadera hechura simulaban su emplazamiento original, con el propósito de generar una sensación espacial real. La forma en la que son representadas estas imágenes es tal y como si estuvieran dispuestas en su altar, con los atavíos —velas y flores— que las adornarían habitualmente. Esto lo podemos apreciar en algunos de los ‘verdaderos retratos’ cuya producción fue muy prolífica en el ámbito hispánico. En Nueva España se compusieron obras como las que Cristóbal de Villalpando hizo de la *Virgen de la Soledad*, del Museo de San Pedro de Puebla, o la *Virgen del Rosario*, conservada en la Casa Profesa de México. Juan Patricio Morlete Ruiz y Francisco Martínez hicieron lo propio con la imagen de Nuestra Señora de la Misericordia, emulando la Virgen en bulto venerada en el convento de Capuchinas de la ciudad de México.<sup>489</sup> Además de las obras realizadas por hábiles pintores, un semillero de confecciones anónimas trataron de imitar, con muy distinta suerte, las principales advocaciones novohispanas. Pero lo cierto es que a pesar de la variedad en el tratamiento, o de la distinta calidad de las ejecuciones, estas obras dan cuenta de cómo los pintores participaban de una “plataforma devocional, cultural y plástica común”.<sup>490</sup>

La reproducción de la imagen en su altar, cuando se trata de un grabado e incluso de una medalla o camafeo, testifica que se trata de la copia de un original que recibe culto, lo que ya en sí mismo dota a la réplica de valor y posibilita sus facultades taumáticas. Pero se debe reconocer un valor especial, aunque no necesariamente distante, en las ejecuciones pictóricas. En una lámina atribuida a Miguel Cabrera, podemos ver la recreación del tabernáculo con la imagen de la Virgen de Guadalupe, acompañada por fray Juan de Zumárraga, Juan Diego y san Juan Bautista en uno de los

<sup>489</sup> Juan Patricio Morlete Ruiz, s. XVIII, colección particular; Francisco Martínez, s. XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán. Véase, MARTÍNEZ, Iván (2004): “Nuestra Señora de la Misericordia de Capuchinas”, en *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [cat. exp.], México, Museo Basílica de Guadalupe / Museo Soumaya, pp. 157-159.

<sup>490</sup> RUÍZ GOMAR, Rogelio (2010): “Identidades compartidas y variedades locales”, en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, [cat. exp.], México, Fomento Cultural Banamex, p. 83.

nichos [fig. 247].<sup>491</sup> El retrato guadalupano es presentado por unos ángeles que, en lo alto, se encargan de apartar el manto que lo cubre. Los cortinajes contribuyen al efecto ilusorio de desvelar o descubrir una ‘verdadera efigie’ pero también formaban parte del espacio original donde, generalmente, las imágenes se encontraban dispuestas tras cortinajes que las ocultaban y se descubrían en determinados momentos y circunstancias. Esto nos da una nota a tener en cuenta: la importancia de la función litúrgica alrededor de estas imágenes.



**Fig. 247.** Retablo de la Virgen de Guadalupe con san Juan Bautista, fray Juan de Zumárraga y Juan Diego, Miguel Cabrera (atribución), óleo sobre lámina, primera mitad s. XVIII, Museo Nacional de Arte, México.

El origen de este tipo de obras era ocupar un lugar en oratorios y capillas domésticas de particulares o de conventos. En ellas se buscó alcanzar una mayor veracidad por medio del empleo de la técnica del trampantojo. Según el *Diccionario de*

<sup>491</sup> Las imágenes milagrosas o *acheropitas*, se entendieron como el principal documento histórico que daba fe de su prodigio, más allá incluso de la existencia de documentos y testimonios constatables. Reforzando dicho carácter, en esta obra se han reunido a su alrededor Juan Diego y el obispo Zumárraga, testimonios del milagro de la imprimación de la imagen de la Virgen. La presencia de san Juan Bautista no es real, sino retórica, cuya intención es poner a los otros dos Juanes al nivel del “primer visionario mariano”. Véase, CUADRIELLO, Jaime (1999): “Retablo de la Virgen de Guadalupe con san Juan Bautista, fray Juan de Zumárraga y Juan Diego”, [ficha cat.], en *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, tomo I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIIE, UNAM, pp. 70-72.

la *Real Academia Española*, trampantojo es una traducción literal del francés que significa “trampa al ojo” (*trompe-l’oeil*); ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es. Su principal finalidad es producir un engaño visual en el espectador mostrándole ante sus ojos una tercera dimensión inexistente. La actual historiografía del arte acostumbra a referirse a esta especie de subgénero de las *vera effigie* con el nombre de trampantojo “a lo divino”.<sup>492</sup> Trampantojo por hacer uso de esa capacidad ilusoria de la pintura y, “a lo divino”, por la temática, siempre referida a imágenes de conocido culto, tanto de Cristo como de la Virgen María. Suelen señalarse como más habituales los traslados a la pintura de originales escultóricos,<sup>493</sup> si bien en realidad este fenómeno se justificaría por existir un mayor número de imaginería en bulto entre los originales. Atrae en ellos el desenvolvimiento del arte de la pintura en su capacidad de engaño, y su tratamiento formal se ha puesto en relación con una “poética de indefinición de los límites” entre escultura y pintura,<sup>494</sup> que tendría su razón de ser en el interés de la Iglesia por construir un arte religioso con una marcada finalidad persuasiva.

Una buena excepción que nos permite definir qué se perseguía con estos altares recreados en pinturas lo tenemos en la propia imagen de la Virgen de Guadalupe, cuyo original es una pintura, y no una escultura. Los pintores novohispanos, en su empeño por demostrar la validez de la pintura como arte liberal, encontraron en ellos un campo donde manifestar su saber hacer.<sup>495</sup> Lejos de parecer una mera actividad de calco, estas

---

<sup>492</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1992): “Trampantojo ‘a lo divino’”, *Lecturas de Historia del arte*, nº 3, pp. 139-155; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1999): “Trampantojos ‘a lo divino’: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional”, en ALMANSA José Manuel, ARANDA, Ana, et. ali. (ed.): *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano*, Universidad Pablo de Olavide, pp. 24-33.

<sup>493</sup> PÉREZ SÁNCHEZ (1999): *op. cit.*, p. 139; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (1999): *op. cit.*, p. 25.

<sup>494</sup> STOICHITA, Víctor (1996): *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996, p. 68.

<sup>495</sup> Sobre este tema véase MUES ORTS, Paula (2006): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59; MUES ORTS, Paula (2006): *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe (serie Estudios en torno al arte, nº 1); MUES ORTS, Paula (2008): *La libertad del Pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana.



obras encerraban todo un discurso teórico sobre el arte y ello les serviría para exigir una consideración social que se les había negado hasta entonces.<sup>496</sup>

Pero, con todo esto, ¿qué hay de la recreación ilusionista del lugar de culto de éstas imágenes? Para Pérez Sánchez no hay duda de que “tiene una especial significación piadosa y busca un más sutil efecto, no de simple engaño, sino de efectiva sustitución”.<sup>497</sup> Apoyándose también en ésta concepción distingue entre la estampa, en la que no existe la posibilidad de conducir a la suplantación real del fiel, y la pintura donde sí se puede llevar al engaño ilusorio de encontrarse realmente ante la imagen motivo de devoción.<sup>498</sup> Con ello, los lienzos serían “verdaderos sustitutos engañosos, que suplen perfectamente la realidad corpórea de la imagen” consiguiendo sustituirlas de modo absoluto.<sup>499</sup> Quedaban dispuestas las condiciones formales necesarias como primer paso para un ejercicio de contemplación. Éste pasaba necesariamente por el establecimiento de una relación afectiva del espectador —el devoto fiel— con la imagen que, como dictaban los cánones de la retórica, permitía engañar a la vista, dar satisfacción al entendimiento y emocionar al corazón.

Es cierto que en el análisis de la obra de arte hay dos conceptos a tener en cuenta: la *forma* y el *contenido*.<sup>500</sup> Para el historiador del arte, la distinción entre los dos resulta práctica y, en gran medida, esencial. Un análisis formal nos permite distinguir conceptos como la composición, el color y el estilo y, en este caso que nos ocupa, las fórmulas estéticas mediante las cuales se ha configurado la realidad espacial. Por contenido se distinguen aquellos asuntos referidos a su mensaje, los significados temáticos y simbólicos que conducen a entender la obra visual como un documento cultural en su contexto histórico. Pero lo cierto es que las dos, *forma* y *contenido*,

---

<sup>496</sup> Como se ha expuesto anteriormente, bajo esta lectura neoplatónica —e inmaculista— de la creación *ab inicio* de María de Guadalupe, se fraguó la defensa novohispana del arte de la pintura.

<sup>497</sup> PÉREZ SÁNCHEZ (1999): *op. cit.*, p. 139.

<sup>498</sup> El análisis formal del Dr. Pérez Sánchez no debe confundir y merece un apuntamiento: es cierto que al “engaño” se llega por medio del uso técnico del trampantojo, pero la práctica piadosa alrededor de las estampas de devoción nos revelan cómo éstas también cumplían con una función de réplica y reemplazo.

<sup>499</sup> PÉREZ SÁNCHEZ (1999): *op. cit.*, p. 140.

<sup>500</sup> Sobre este asunto véase GARCIA MAHÍQUES, Rafael (2008): *Iconografía e iconología. (tomo II). Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro.

constituyen una unidad que, si bien las separamos para un mejor estudio analítico, su deconstrucción forma parte de nuestro trabajo y no de la realidad en el proceso de creación artística.

Por ese motivo, la forma también debe ser entendida como un asunto repleto de carga simbólica, de significado, y un caso revelador es el de la representación del espacio por medio de convencionalismos visuales o de representaciones ilusorias. La construcción —o en este caso concreto reconstrucción— del espacio por medio de la ilusión pictórica tiene una larga tradición en la historia de la pintura que arranca desde el mundo helénico y mantuvo su evolución en razón de una determinada intuición del espacio y de una cambiante concepción del mismo.<sup>501</sup>

El avance en el conocimiento técnico de la perspectiva fue dando resultados en la resolución de dificultades de representación hasta llegar a la perspectiva renacentista e implicó la aparición de un nuevo problema de dimensión simbólica, el de la situación del espectador respecto a la obra. La visión subjetiva del individuo frente al objeto había sido racionalizada, lo que permitió la construcción de un mundo empírico a la medida del espectador. La capacidad del arte de la pintura para recrear espacios alrededor de las imágenes de devoción permitía implicar al espectador en el proceso visivo. El espacio real tomaba cuerpo en la retina del fiel, pero se terminaba de completar más adentro: primero en su mente y luego en su corazón.

Por medio de la contemplación de estos altares recreados como imágenes de sustitución afectiva, ejecutados con el acierto de los artificios y engaños perceptivos, se hace partícipe al devoto de la propia composición de lugar, requiriendo de su imaginación y, por tanto, haciendo que converjan y se activen los sentidos de éste. El fiel se entrega totalmente a una actitud de recogimiento que lo acerca al sagrado original allí retratado. Por tanto, el interés formal por ubicar la imagen y al fiel en un

---

<sup>501</sup> No se puede limitar el estudio del modo de plasmar el espacio al saber técnico de la época, sino que hay que tener en cuenta cuestiones filosóficas y teológicas. En la forma de representar la realidad espacial se encerraba también un universo distinto de concebir la realidad. El descubrimiento técnico de la perspectiva sucedió después de una serie de avances, o como solución a problemas matemáticos-técnicos, pero implicaba igualmente una concepción simbólica que se centraba en la posición del espectador. La visión subjetiva del individuo frente al objeto había sido racionalizada, con lo que permitió la construcción de un mundo empírico a la medida de quien observa la obra. Véase, PANOFKY, Erwin (1999): *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets.

mismo espacio, el del culto original, además de ser muestra de la inquietud por resaltar la maestría del arte de la pintura, respondió a una actitud persuasiva que enlaza perfectamente con las estrategias de conducción y espiritualidad de la época, en especial las desarrolladas por los jesuitas. Esta actitud frente a la contemplación de las imágenes sagradas es la misma que san Ignacio dejó plasmado en el modo cómo se debía realizar la meditación en sus *Ejercicios espirituales*, incluso queda por ver —y todo lo declarado aquí pretende ser una aportación en este sentido— el grado de participación e influencia de los *Ejercicios* y enseñanzas ignacianas en el gran despliegue de los verdaderos retratos en los siglos XVII y XVIII.

El despliegue de esta actividad persuasiva no se limitaría al arte visual, sino que todo está tratado desde dentro de un conjunto dramatizado en el que participarían por igual la pintura y la liturgia. Ésta última se convirtió en la principal aliada del mundo católico para construir, junto con las imágenes y la música, un universo sensorial capaz de aunar todos los esfuerzos catequéticos en una misma dirección. En los actos litúrgicos, se actualizaban los misterios de fe y en muchas ocasiones las imágenes participaban como símbolos. El propio espacio ceremonial donde tenían lugar los actos litúrgicos había sido el resultado de una tradición que lo dramatizó con una clara intención doctrinal. Las imágenes sagradas no estaban solas sino que se encontraban dispuestas en medio de estos espacios arquitectónicos hábilmente concebidos. Con ello, los propios retablos en los que se presentaba una copia del ayate guadalupano o incluso aquellas obras que lo simulaban, no pueden dejar de lado el hecho de que reflejaban los entresijos de aquellas escenografías, formando parte de la continuidad de éstas en los simulacros cotidianos.

En la configuración del espacio de devoción en el barroco hispánico se llegaron a alcanzar soluciones de gran valor artístico en su discurrir en busca de una teatralidad donde entraban en juego la iluminación, la decoración arquitectónica y toda serie de artificios al alcance de los arquitectos. Todas estas soluciones buscaban crear un espacio idóneo para acoger a la imagen sagrada, verdadero centro de atención de capillas o camarines, sobre las que se dirigían todos los esfuerzos. El espacio de devoción toma

una clara significación donde cada detalle, cada forma o complemento se articula en vista de un “movimiento espacial escalonado” que hace que la mirada se dirija finalmente a la imagen.<sup>502</sup> A todo ello había que sumarle los objetos suntuarios en materiales nobles (candelabros, mayas,<sup>503</sup> búcaros, cruces...) que, junto a las joyas que en ocasiones se disponían de forma añadida sobre las imágenes, constituían un ajuar cambiante, generalmente fruto de donaciones, e igualmente partícipe de un deseado planteamiento escenográfico.

Los lugares de devoción mariana están formados por un doble espacio, una “arquitectura dentro de otra arquitectura”, donde existe una interrelación. Se trata del espacio destinado al fiel, el “auditorio”, y el del propio tabernáculo o “escenario”.<sup>504</sup> Estos dos estaban claramente definidos puesto que esta separación resulta vital en pos de la sacralización de la imagen que es motivo de devoción.<sup>505</sup> Al mismo tiempo, existía el interés por obtener un espacio que, mediante fórmulas concretas, crease la ilusión de que esa línea de separación se rompía y permitía al fiel entrar en contacto con la imagen. Los artificios solían ser arquitectónicos y permanentes, pero se agilizaban cuando admitían ser activados por medio de gestos litúrgicos; mecanismos escénicos que escondían y mostraban la imagen.

De todos los artefactos litúrgicos, el más característico es el velo, de destacada significación simbólica, que cubría constantemente la imagen, como en el caso de la Virgen de Guadalupe en su santuario del Tepeyac. En diversas ocasiones ceremoniales

---

<sup>502</sup> TOVAR MARTÍN, Virginia (1999): “Espacios de devoción en el barroco español. Arquitecturas de finalidad ‘persuasiva”, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Fundación Argenteria, pp. 150-151.

<sup>503</sup> Obra de orfebrería, generalmente hecha en plata, que aparenta ser un ramo de flores con su vaso o búcaro, cuyo uso se generalizó en el siglo XVIII.

<sup>504</sup> TOVAR MARTÍN (1999): *op. cit.*, p 153.

<sup>505</sup> El jesuita Martín de Roa, autor de uno de los principales tratados posteriores a Trento que asientan la doctrina sobre el uso de la imagen sagrada, incide sobre la importancia de admirar una imagen en un espacio adecuado: “De la misma manera, cuando un cristiano entra en una iglesia, y habiendo hecho oración a Dios, vuelve los ojos a diferentes partes [...] allí se despierta, y enciende el amor e imitación de las personas y hechos que ve representados en las Imágenes. Y no le sucede así cuando las ve en la tienda del pintor, o escultor: donde con más curiosidad las mira que devoción”, ROA, Martín de (1623): *Antigüedad, Veneración i fruto de las sagradas imágenes i reliquias. Historias i ejemplos a este propósito*, Sevilla, fol. 179r-180v (citado por PORTÚS, Javier (2010): “Las amplias fronteras de la literatura sobre arte en el Siglo de Oro”, en *Bibliotheca artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 29).

se descubría la imagen de la Virgen, toda una dramatización que acentuaba el misterio sobre la misma.<sup>506</sup> Cuando se realizan las *vera efigies*, el velo suele aparecer frecuentemente siendo apartado por ángeles lo que convierte el acto de desvelar como algo cercano a lo sobrenatural. Este tipo de artificios visuales servían para complacer a los devotos, cuyas mentes habían sido predisuestas a lo milagroso, y creó un verdadero regimiento de feligreses deseoso de entrar en contacto con lo sobrenatural.



**Fig. 248.** Retablo de la Virgen de Guadalupe, convento de la Merced, Nueva Guatemala de la Asunción, s. XVIII.

Hay que tener presente que estas copias *tocadas* del original guadalupano, que hoy conservamos dispuestas en los templos a la vista de todos los fieles, como la original del Tepeyac, debieron estar ubicadas en medio de un espacio dramatizado de utilidad litúrgica, de tal modo que cortinajes, lamparones y candeleros, cumplían el cometido de hacer lo que el *trampantojo* se había encargado de manifestar en algunos casos en la pintura. Un ejemplo con el que apoyar esta tesis lo tendríamos en el antiguo convento mercedario de Nueva Guatemala de la Asunción [fig. 248]. Situado en el transepto del lado del evangelio se encuentra un retablo deciochesco dedicado a la Virgen de

<sup>506</sup> Sobre éste tema ver CUADRIELLO (2001): *op. cit.*, pp. 90-93.

Guadalupe donde existe una imagen de la misma, junto con otras, como las apariciones al indio Juan Diego y la imprimación milagrosa, que completan el habitual programa visual guadalupano. A los lados, pintado sobre la pared, unos ángeles recorren un cortinaje simulando descubrir el altar, lo que podría verse como un trasunto de la forma en la que originalmente sería presentada la imagen en los actos litúrgicos, o incluso podía formar parte de un juego teatral, tan del gusto barroco, en el que, como si una vez descorrido el telón real, para asombro de los devotos allí congregados, se quisiera mostrar un portento por el cual unos ángeles habían sido los verdaderos ejecutores del acto.

Como resultado de una eficaz adaptación, esta misma concepción del espacio se podía trasladar a un retablo, como puede apreciarse en el altar dedicado a la Virgen de Guadalupe en Santa Rosa Viterbo,<sup>507</sup> templo del convento de concepcionistas de la ciudad de Querétaro [fig. 249]. El cortinaje descorrido aparece aquí estático, simulado por la escultura y descorrido también por un par de ángeles, como recuerdo del acto de desvelar la imagen que permanecía en la memoria del espectador.

En estas imágenes de reemplazo afectivo, no solo se le mostraba al devoto una fiel réplica del original y se le emplazaba en el altar guadalupano sino que, por medio de los portentos y artificios visuales, se revivía la aparición mariana en el cerro del Tepeyac y se actualizaba el milagro de la formulación del ayate milagroso. Este fue el motivo por el cual las réplicas de la Guadalupana expuestas en altares, como éste de santa Rosa

---

<sup>507</sup> Las devociones religiosas marianas se relacionan entre ellas. En la parte inferior de este altar dedicado a la Virgen de Guadalupe, en santa Rosa Viterbo de Querétaro, existe una réplica en yeso de la Virgen de la Cueva Santa. Se trata de un culto peninsular (Altura, País Valenciano) sobre el que también existe tradición de apariciones de la Virgen. La leyenda se refiere a que un pastor abandonó en el interior de una gruta un relieve en yeso de la Virgen, cuya confección se atribuye a fray Bonifacio Ferrer, cartujo de Vall de Crist y hermano de san Vicente Ferrer. Años más tarde, la Virgen se le apareció a otro pastor revelándole el lugar donde se encontraba la imagen. En el Colegio de Santa Cruz de la misma ciudad de Querétaro se veneraba una copia de gran popularidad. Esta réplica alcanzó gran fama permitiendo su difusión por el resto de territorios americanos por la supuesta circulación de un grabado mexicano. La promoción de estas imágenes venía acompañada por la concesión de indulgencias por parte de los poderes eclesiásticos. Una copia de la Virgen de la Cueva Santa, conservada en el Museo del Banco Central de Ecuador, está acompañada por la siguiente inscripción: "Na. Sra. De la Cueva Santa que se venera en el Colegio de Santa Cruz de Querétaro. Rezando una Salve se gana 80 días de indulgencias por el Arzobispo de México y 40 por el Nuevo Reino de León y por un Ave María 40 por los obispos de Michoacán, Quito y Chiapas". Otras copias son las del Convento del Prado de Lima (ésta con idéntica inscripción), la del Carmen de Trujillo y la del templo jesuita de san Pedro de Lima. SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina. *Santa María*, pp. 365-366; Cfr. DOMÉNECH GARCÍA (2011): *op. cit.*, p. 82.

Viterbo, podían presentarse bajo todo tipo de efectos visuales, en los que participaban pintura, escultura y arquitectura, recreando y sugiriendo esos dos espacios claves y simbólicos: el de la imagen sagrada y el del devoto. No siempre fue posible desplegar todos estos artefactos. Resultaba dificultoso, por ejemplo, en oratorios y capillas domésticas, lo que justifica el uso del trampantojo en los verdaderos retratos. Por medio de esta técnica, aquel alarde de efectos persuasivos presentes en los templos se trasladó a estos espacios privados acrecentando, con toda seguridad, la fama de los mismos.



Fig. 249. Retablo de la Virgen de Guadalupe, Santa Rosa Viterbo, Querétaro, s. XVIII.

En algunos casos, el espacio recreado es al mismo tiempo el tabernáculo votivo y el Tepeyac mariofánico, como en esta obra perteneciente al Museo de la Basílica de Guadalupe [fig. 250]. El cortinaje descorrido por los ángeles se convierte en un telón teatral al mostrarnos el milagro de las rosas que se actualiza a los ojos de los fieles sobre el altar donde se venera a la Virgen. Una doble dimensión, formada por Juan Diego que ofrece las rosas, de un lado, y del otro por las rosas en su búcaro del tabernáculo, donde los dos espacios están comunicados por la continuidad del paño o frontal. Esta obra de factura anónima, despliega un discurso retórico por el cual los distintos atributos y actores se convierten unos en trasunto de otros: las rosas actuales en una imitación de las que recogió el indio Juan Diego por mandato de la Virgen; la propia comunidad que

las ofrece se reconoce como aquella sobre la que se extiende el amparo de la Guadalupana, cumpliendo con su promesa; y el altar, recreado por el efecto visual del trampantojo, en el espacio donde se revive el milagro guadalupano.



**Fig. 250.** Altar Guadalupano en el que se revive la tercera aparición de la Virgen, anónimo novohispano, segunda mitad s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

Queda así explicado el porqué de entender el discurso formal como un valor simbólico en estas obras. Por ello puede resultar muy forzado emplear el término de trampantojo “a lo divino” y muy bien debiéramos llamarlas “imágenes de sustitución afectiva”, porque lo que juega en su representación, más que el efecto formal de engaño visual, es el reemplazo afectivo, siendo el corazón a quien se dirige toda la atención. Lo que se pretende no es el sustituto formal, sino el reemplazo emocional por el cual el fiel encuentra restituida la confianza establecida en una advocación concreta que es capaz



de conmoverlo, pues la imagen venerada sirve como retrato que despierta la memoria del amor: *Retrato divino*, grabado en su corazón. Así se lo pide el Esposo a su amada en el *Cantar de los Cantares*: “Ponme como un sello sobre tu corazón, como una marca sobre tu brazo; porque fuerte es como la muerte el amor; duros como el Seol los celos; sus brasas, brasas de fuego, fuerte llama” (Ct. 8,6). La relación entre Dios y los creyentes —así como la de María con sus fieles devotos— se establece sobre parámetros de relación amorosa significada en éste pasaje bíblico en el que la amada es símbolo de la Iglesia. Con estas imágenes de sustitución afectiva se pretende acortar, o mejorar, el camino de la identificación amorosa, del vínculo afectivo que existe entre el fiel y una imagen concreta sobre la que tiene confianza. De tal forma que no se trata de un sustituto ilusorio, a modo de entretenimiento visual, sino afectivo.

El retrato como género pictórico, en el ámbito profano, tenía la capacidad de sustituir a la persona figurada y de marcar la presencia de su ausencia. El verdadero retrato religioso se convierte en el instrumento por medio del cual el devoto encuentra consuelo ante la ausencia del destinatario de su amor sacro. En el caso de la Virgen de Guadalupe, su imagen *impresa* en el ayate del indio Juan Diego reconforta al devoto al convertirse en símbolo de su promesa de amparo, poblando su ausencia por medio de un retrato para su memoria. Esto resume la función de la imagen de devoción en el barroco hispano y justifica su poética y su discurso, lo que nos sirve para entender la destacada divulgación de verdaderos retratos en Nueva España. En razón de una visión totalizadora de la vida espiritual se le había otorgado al fiel un instrumento de consuelo, por medio de la promoción de distintas devociones, de quien recibía constante asistencia. Para ello, el fiel había “grabado en su corazón” la imagen y no extraña que en estos parámetros lo vea la literatura religiosa de la época la cual, fundamentándose en el pasaje del *Cantar de los Cantares* antes referido, describe así la función de las imágenes de devoción, encargadas de activar su memoria, suscitar el entendimiento y mover la voluntad:

“Despierta un Retrato la memoria del original; que a este fin en la Gentilidad desalumbrada (refiere Nobarino) usaban los amantes profanos traer consigo los retratos de los que rendían ciegamente los albedríos, para no poder jamás olvidarlos

(...) que grave la Esposa en su corazón el Retrato de su Esposo, y que le fije en el brazo. No pide dos retratos, que para despertador de la memoria basta uno: pero le quiere en el brazo a la vista de los ojos; porque si diere el corazón lugar al olvido, viendo los ojos en las manos el retrato, le pase el cuidado de las manos al corazón. Así piensa el Espíritu Santo con las almas, que enamora”.<sup>508</sup>

El retrato-imagen pretende ser un recordatorio capaz de activar la memoria del fiel, con lo que estos ‘verdaderos retratos’ proyectan una imagen viva en el recuerdo que ha quedado marcada en la parte sensible de su memoria. Un planteamiento filosófico que el cristianismo hizo suyo tomándolo del pensamiento del mundo griego, en especial del neoplatonismo, y que ilustra el siguiente texto de Platón:

“Supón que haya en nuestra alma una cera impresionable, en algunos más abundante, en otros menos, más pura en los unos, más impura en los otros; y en algunos más dura y en otros más blanda y en otros más de manera intermedia (...) Es un don, decimos, de la madre de las Musas, Mnemosine: todo lo que deseamos conservar en la memoria de lo que hemos visto u oído o concebido se imprime en esta cera que presentamos a las sensaciones y a las concepciones. Y de lo que se imprime en nosotros conservamos la memoria y la ciencia mientras dura la imagen. Lo que se borra o no logra imprimirse, lo olvidamos y no tenemos ciencia de ello”.<sup>509</sup>

Para Luisa Elena Alcalá,<sup>510</sup> resulta dificultoso comprobar la existencia de una “memoria visual” colectiva en el XVII y XVIII novohispano pero establece que ésta pudo haberse forjado gracias a la repetición de composiciones y a la asociación de éstas con las narraciones de devoción provenientes de sermones y textos como los del jesuita Francisco de Florencia. Con todo esto, la imagen de la Virgen de Guadalupe se convirtió en uno de los instrumentos más eficaces al servicio del poder civil y religioso. La identificación del fiel con una imagen concreta consiguió mover los ánimos con mayor garantía. Fue el cómplice ideal para los alegatos emanados desde los púlpitos de las iglesias, las cátedras episcopales y las sedes virreinales. Sirvió como útil en el dominio del territorio por parte de la monarquía hispánica y sería utilizado posteriormente como elemento clave en la configuración de un sentimiento nacional mexicano.

<sup>508</sup> FUENTE LAPENA, Fray Antonio de (1688): *Retrato Divino*, [aprobación del Reverendísimo Padre Maestro Sebastián Velardo], Madrid, s/p.

<sup>509</sup> Platón, *Teeteto*, 191-d-e.

<sup>510</sup> ALCALÁ, Luisa Elena (1997): “¿Pues para qué son los papeles...?” Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”, *Tiempos de América*, n. 1, p. 56.

## **5.2 Los siete Príncipes, protectores de la monarquía y de la Inmaculada Concepción**

Con el culto angélico a los siete Príncipes se completa el estudio del ámbito conceptual en el que debe inscribirse el inmaculismo en Nueva España. Desde sus inicios, la leyenda de los siete Príncipes estuvo vinculada con el culto a la Inmaculada y con la monarquía hispánica, la cual los tuvo como sus protectores. El origen es la figura del beato Amadeo de Portugal, místico franciscano que relató en su *Apocalipsis nova* las revelaciones que el ángel Gabriel le había transmitido y que en el fondo constituían un alegato concepcionista. Su cultivo y difusión estuvo en relación con el programa ideológico de la monarquía, desde los Reyes Católicos, y que los Habsburgo supieron mantener como parte importante de su mensaje escatológico y mesiánico. Con la llegada de Felipe V, se vivió una reactivación del culto que lo relanzó por todo el virreinato. El responsable de ello fue Andrés Serrano, jesuita tenido por místico pero cuya trayectoria vital escondía un anhelo político personal que se unió al de una de las más influyentes familias de la época: los Tagle, todo ello al servicio de la nueva casa reinante y del proyecto evangelizador de la Compañía de Jesús. Sobre esta devoción angélica cayó también la sombra de la inquisición que condenó las revelaciones de Amadeo, persiguiendo el culto a los nombres *prohibidos* de cuatro de estos ángeles. A

pesar de todo ello, reinó cierta tolerancia que permitió el cultivo de su devoción y, con ello, su traducción visual en el virreinato novohispano. Su cultivo habla también de la promoción de un aspecto íntimo de la devoción popular en la órbita del culto a la Inmaculada.

La base del conflicto se encuentra en la definición de un aspecto tan fundamental como la figura de los ángeles. El cristianismo vivió un dilatado proceso de definición de los seres angélicos, en virtud de su naturaleza, situación jerárquica y funciones, que significó al mismo tiempo un ejercicio de depuración de toda la tradición heredada del mundo hebreo, del que se había aprehendido su figura. Pero lo cierto es que el resultado fue complejo. El asunto conflictivo se situaba alrededor de la identificación de los propios ángeles. La Iglesia estableció como canónicos los nombres de sólo tres de ellos, pero la cuantiosa literatura angélica hablaba de otros tantos cuya presencia, en algunos casos, se trasladó a las artes visuales.<sup>511</sup>

El grupo de los arcángeles canónicos lo forman Miguel, Gabriel y Rafael, los únicos que son identificados en diversos pasajes bíblicos. El resto de ángeles que son identificados con nombres y, en ocasiones atributos iconográficos, y que conformaron el culto angélico se conocen como apócrifos, puesto que sus nombres se habían establecido en razón de la tradición de algún texto atribuido a autor sagrado, pero que, sin embargo, no estaban incluidos en el canon bíblico. Pero el hecho de que el conocimiento de dichos nombres no estuviese establecido en razón de estas u otras disposiciones eclesiásticas no significó, necesariamente, que estos fueran considerados heréticos, a pesar de que su veneración terminó en un asunto controvertido llegando incluso a ser prohibida la representación de alguno de ellos.

En el proceso general de la creación de un *panteón* angélico, jugaron un papel importante los textos hebreos no reconocidos dentro del canon bíblico pero que ejercieron igualmente una enorme influencia en la redacción del Nuevo Testamento. Uno de los más destacados por los estudiosos de la angelología fue el *libro de Enoch*,

---

<sup>511</sup> El estudio de las imágenes de estos ángeles que, en relación con diversas fuentes literarias, fueron identificados y codificados en la tradición visual, forma parte de mi contribución en el proyecto *Los tipos iconográficos* del Grupo de investigación APES financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación [HAR 2008-004437/ARTE].

texto apocalíptico hebreo. En él se citan los nombres de ciento cincuenta ángeles distintos.<sup>512</sup> Su influencia se hace patente al aparecer citado por san Judas Tadeo en su epístola (Judas 1,14-16).

El culto angélico, y en especial el referido a los ángeles apócrifos, le debió mucho al mundo esotérico y mágico de la Cábala. De esta forma se difundieron por Europa manuales de adivinación o libros de ángeles hebreos a principios del siglo XV. Obras como el *Libro del Ángel Raziel*, donde se cuenta cómo este ángel —que era el encargado de vigilar las puertas del paraíso— le había enseñado a Adán los nombres mágicos de los ángeles.<sup>513</sup> Condenado por la Iglesia, en especial a partir del siglo XV, se rescató durante el Renacimiento donde se volvieron a recuperar para el culto cristiano el nombre de algunos de los ángeles. Las revelaciones y visiones narradas por monjas y sacerdotes se convirtieron en una de las principales fuentes del culto a los ángeles apócrifos. Un ejemplo de ello lo constituye la mística concepcionista María de Ágreda de quien se dijo que contó con la asistencia de seis ángeles.<sup>514</sup> Aunque existe gran variedad de textos apócrifos que tratan sobre los ángeles y les conceden muy distintos nombres, no todos ellos determinaron la aparición ni desarrollo de tipos iconográficos. Esta distinción resultará interesante a la hora de analizar la formación y evolución de estos últimos.

La existencia de todos esos nombres de ángeles resultaba difícil de encajar con la norma teológica y su culto fue visto como algo cercano a la herejía. En el concilio Romano que presidió el papa Zacarías en el 745, fueron reprobados un conjunto de ocho nombres angélicos, todos ellos por entender que estaban promocionados por Adeberto y se creía que más bien se podía estar invocando con estos nombres al demonio. En el citado Concilio se reconocieron únicamente como canónicos los nombres citados en la Biblia. Esto no cerró la puerta a que se siguiera manteniendo el culto a otros ángeles, cuyos nombres no estaban en la lista conciliar, y cuya tradición se

---

<sup>512</sup> TAVARD, G. (1973): “Los ángeles”, en *Historia de los Dogmas. Dios Trino. La creación. El pecado*, tomo II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 22.

<sup>513</sup> MUJICA PINILLA, Ramón (1996): *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura, p. 24.

<sup>514</sup> Los nombres de estos son: Graciél, Nunciél, Saciél, Barachiél, Agael, Nearachiél (o Marachiél).

sustentaba en diversos Padres eclesiásticos que habían hecho uso de ellos. El segundo aspecto que resultaría determinante en lo inapropiado de los nombres apócrifos fue el Decreto *De la invocación, veneración, y reliquias de los santos*, aprobado en la sesión 25 del Concilio de Trento. En él se condenaba la exposición de las imágenes de falsas creencias y de aquellas que pudieran causar confusión a las almas sencillas y darles ocasión a caer en el error.

En líneas generales, el camino hacia la individualización de los seres angélicos se trazó al identificarlos con las diversas actividades desarrolladas a lo largo de los distintos textos bíblicos. En ellos encontramos el reconocimiento de éstos cuando se trata de los ángeles canónicos. Pero quedan muchas otras diligencias realizadas por seres angélicos y cuya identificación fue confusa. Esto dejó abierta la posibilidad de identificar como tales a ángeles cuyos nombres no venían recogidos en el texto original de la Biblia. Ello conllevó una multiplicidad de opiniones y que una misma acción aparezca adjudicada, por distintos autores, a varios de ellos. Esto hará que resulte especialmente costoso el estudio de los distintos tipos iconográficos de cada uno de los ángeles apócrifos. A falta de un texto canónico que establezca la base a seguir, la posterior difusión de la imagen de éstos se va a deber más al seguimiento de determinadas fuentes gráficas, las cuales pueden ofrecer incluso distinta disposición iconográfica para cada ángel.

Este asunto está relacionado con el hecho de que los expositores y santos Padres coinciden en destacar que, a pesar de reconocer la existencia de un gran número de ángeles que sirven a Dios, hay siete que sobresalen sobre el resto que son los que presiden todas las jerarquías. El cristianismo tomó para ello como fuente principal lo dicho en diversos pasajes bíblicos pero, en especial, lo relatado por Juan en el *Apocalipsis*. En él se dice que hay en presencia de Dios “siete Espíritus que están ante su trono” (Ap 1, 4). El *Libro de Enoch* —que ejerció una influencia notable en la redacción del anterior— ya se había referido a la existencia de “siete santos ángeles que vigilan” (1 Enoch 20,1-8), y en el Antiguo Testamento, Rafael se había identificado ante Tobías como “uno de los siete ángeles que están siempre presentes y tienen entrada a la Gloria del Señor” (Tb 12, 15). Por último, en la *Anunciación*, Gabriel es presentado como el

que está delante de Dios (Lc 1, 19). Cornelio a Lapide, en su *Comentario al Apocalipsis*, los llamará “Príncipes de los Ángeles, que tienen el primer lugar en la corte del Cielo”.<sup>515</sup> No obstante, no hay que confundirlos con toda suerte de ángeles, en número de siete, que aparecen en el Apocalipsis.<sup>516</sup>

El punto de controversia se establece en la identificación de estos siete Príncipes. La *Jerarquía celeste* del Pseudo Dioniso, la obra más influyente y cuya sistematización se convirtió en la base para la angelología cristiana, no atiende a la figura de estos siete ángeles y son nulas las referencias en torno a la identificación de los mismo. Por otra parte, el *Libro de Enoch* relata el nombre de esos siete, pero no es la única aportación al respecto. Esto ha llevado a los historiadores a confundir cualquier ángel apócrifo con uno de los siete Príncipes. Todo ello puesto que, a pesar de que existieron variaciones en la interpretación del nombre de los ángeles, sólo una de ellas supuso la creación de un tipo iconográfico. Es el caso del *Apocalipsis Nova sensum habens apertum, et ea quae in antiqua Apocalypsi erant Indus, hic ponuntur foris* del franciscano Amadeo de Portugal en el que se encuentran relatadas las revelaciones que en el año de 1460 el arcángel Gabriel le hizo al beato Amadeo donde se presentan estos siete como príncipes de las milicias celestiales. Este libro, que al mismo tiempo recoge la tradición angélica anterior, se convirtió en la obra decisiva en la identificación de los siete Príncipes o, mejor dicho, la única propuesta que por distintos motivos tuvo su correspondiente reflejo en la visualidad artística suponiendo la aparición del tipo iconográfico de los siete Príncipes. Su nombre real era Iván de Meneses de Silva (1431-1482), quien fuese hijo de una familia noble de Portugal.<sup>517</sup> Al entrar en la orden tomó

<sup>515</sup> LAPIDE, Cornelio A., *Comentaria in Apocalypsin S. Iohannis apostoli*, cap. 8, (cfr. SERRANO, Andrés (1707): *Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción*, Bruselas. p. 81)

<sup>516</sup> TAVARD (1973): *op. cit.*, p. 13. Esta afirmación de Tavard debe matizarse. Lo cierto es que no debe confundirse unos con otros, pero los autores angélicos del siglo XVII (Bonafé, Velasco o Serrano) si identifican a estos siete Príncipes como los que aparecen en el Apocalipsis en número de siete. Eso si, debemos entender que esto se afirma en un contexto literario determinado —el de la devoción angélica novohispana y no en un comentario al Apocalipsis— y que se puede afirmar que en la representación narrativa de las escenas del libro de la Revelaciones no se está representando el tipo iconográfico de los siete Príncipes.

<sup>517</sup> Su vida fue relatada por Gerónimo Mascareñas, eclesiástico y caballero de la orden de Calatrava, en una obra editada en Madrid, y aparece también en crónicas de la orden de san Francisco, como la de Eusebio González de Torres (MASCAREÑAS, G. (1729): *Amadeo de Portugal en el siglo Iván de Meneses de Silva, Religioso de la Orden de San Francisco de la observancia; y fundador de la Ilustrísima Congregación de los Amadeos en Italia*, Madrid, 1653;

el de Amadeo. Fue el fundador de la reforma de los Amadeistas y hermano uterino de Beatriz de Silva, quien lo fue de las Concepcionistas. El papa Sixto IV lo tuvo como su confesor y heredero, con lo que fue posible que existiese una convergencia de opiniones entre estos dos grandes franciscanos.<sup>518</sup> Allí en Roma le fue encargada a su orden el monasterio de *San Pietro in Montorio*, espacio donde tuvo lugar el supuesto dictado del arcángel Gabriel. A partir de Amadeo, el grupo estuvo formado por los tres ángeles canónicos —Miguel, Rafael y Gabriel— y por Uriel, Seathiel, Jehudiel y Barachiel. Identificados con estos nombres, será a partir del *Comentario al Apocalipsis* de Cornelio a Lapide cuando se reconozca a éstos como los Príncipes de los ángeles.

Un segundo aspecto controvertido se fraguó alrededor de la naturaleza de los siete Príncipes. Hay que volver de nuevo a la *Jerarquía celeste*, la cual no solo influyó de forma decisiva sobre la mentalidad teológica, y por ende estética, de la Edad Media, sino que asentó las bases de la angelología cristiana. Con ello, los teólogos tuvieron que vérselas con la necesidad de incluir en dicho esquema a los siete Príncipes. La lectura dionisiana de la corte angélica estaba formada por un total de nueve coros angélicos agrupados en tres jerarquías. Cada uno de estos órdenes estaba dedicado a una ocupación concreta, en virtud de su posición y proximidad con Dios. La jerarquía de los distintos espíritus venía definida, según la proximidad con la divinidad, en una lectura luminiscente. De la misma forma se establecían las funciones y prerrogativas de cada uno de los coros en función de esta situación. En este sentido, todos los autores vieron a los siete Príncipes como asistentes de Dios en su trono, como los ángeles más inmediatos a la divinidad, sus más directos colaboradores, adjudicándoles los títulos de príncipes, ministros o validos, ahondando en la visión del cielo como una verdadera monarquía celestial. Pero estos títulos podrían entrar en contradicción con la naturaleza de estos siete que, comúnmente, eran vistos como arcángeles, pertenecientes al tercer

---

González de Torres, E., *Chronica Seraphica, dedicada al excelentísimo señor Don Juan Manuel Diego López de Zúñiga, y Guzmán, Soto-Mayor, y Mendoza, Duque de Bejar, Séptima Parte*, Madrid).

<sup>518</sup> FRANCIA, Vincenzo (2005): “L’Immacolata Concezione: alla ricerca di un modello iconografico”, en MORELLO, Giovanni, FRANCIA, Vincenzo, FUSCO, Roberto (ed.): *Una donna vestita di sole. L’Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* [cat. exp.], Roma, Federico Motta Editore, pp. 33.



coro dentro de la división dionisiaca, y más alejados de la divinidad, puesto que se ocupaban directamente de los asuntos que afectaban a los hombres.

Santo Tomás se había ocupado de este asunto en el “tratado de los ángeles”, inserto en su *Summa Teológica*, y a él recurren posteriores autores angelológicos, los cuales siguen la concepción de la jerarquía celeste como una monarquía regida por Dios y cuyos ministros y validos principales son los siete espíritus asistentes. Las jerarquías dionisianas estarían divididas según las funciones que realizan estos seres. En concreto, sería trabajo de los cuatro órdenes primarios, a los que santo Tomás llama ángeles asistentes de Dios —Serafines, Querubines, Tronos y Dominaciones, que pertenecen a la primera jerarquía y al primer orden de la segunda, según el pseudo Dionisio— el estar ocupados solamente en alabar y glorificar a Dios. Estos cuatro no se distraen en atender funciones exteriores ni disposiciones del gobierno monárquico. Esto último le correspondería a los otros cinco órdenes. A éstos los llama ministrantes, porque son ministros y oficiantes de Dios, por cuya mano corren los despachos y ejecuciones de su providencia, en orden al gobierno del Universo.

El problema en todo ello se encuentra en el hecho de que los ángeles asistentes de Dios, para muchos autores, nunca fueron enviados a realizar negocios por parte de Dios, por ser esto oficio de los ministrantes. Según esta lectura, los tres ángeles canónicos, Miguel, Gabriel y Rafael, no pueden ser de ninguno de los cuatro órdenes superiores, sino de los inferiores, por haber sido legados por Dios a realizar funciones propias de los ministrantes. A pesar de ello, diversos Padres de la Iglesia vieron en ellos muestras suficientes de pertenecer a una jerarquía superior al resto de los ángeles. Por ejemplo, Gregorio Magno consideró a Gabriel que era el superior de los ángeles porque vino a anunciar el mayor de los misterios y san Bernardo reconoce que era uno de los espíritus superiores y que pertenecía al orden de los Serafines. Los posteriores autores angelológicos ahondaron en esta visión de los siete Príncipes como pertenecientes a la más alta jerarquía angélica atendiendo a estos planteamientos patrísticos.

En el arte cristiano encontramos la representación conjunta, y en series de retratos angélicos, de los “siete Espíritus que están ante el trono de Dios” (Ap 1,4). La

historiografía se ha referido a ellos, en ocasiones, como los siete arcángeles, aunque como se ha expuesto en la introducción, la angelología no los sitúa necesariamente como pertenecientes a dicha jerarquía y los diversos teólogos que han tratado sobre estos seres angélicos se han referido a ellos con el nombre de los siete Príncipes, reconociendo en ellos la más elevada situación sobre el resto de los ángeles.<sup>519</sup>



**Fig. 251.** La Virgen y el Niño rodeado por los siete de Palermo, grabado de la imagen situada en el altar de Santa María de los ángeles, Luigi Banzo (Roma, 1865), Roma.

La expansión de la imagen y el culto de los siete Príncipes se debió a la leyenda alrededor de la aparición milagrosa de una imagen de estos siete seres angélicos. La historia tuvo como protagonista a Antonio Ducca, sacerdote del templo de san Ángel de Palermo, donde supuestamente se había encontrado el fresco el año de 1516. Según ésta, con el propósito de dar difusión a este culto angélico, Antonio Ducca había viajado

<sup>519</sup> Una primera aproximación del estudio de este tipo iconográfico se encuentra en DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 1, pp. 117-133.

hasta Roma, en el año de 1527, con la idea de que en la capital de la cristiandad se erigiese o consagrarse un templo a los siete Príncipes. Pero su propósito no halló una respuesta inmediata y, empeñado como estaba en cumplir con su proyecto, ayunó e hizo penitencia y oración. El momento clave llegaría catorce años más tarde, un siete de septiembre, durante la celebración de la misa en las termas de Diocleciano, cuando aseguró haber visto un resplandor en el que se le aparecían los siete Príncipes. Tras esta visión milagrosa, el sacerdote interpretó que aquellos habían querido indicarle que aquel era el lugar en el cual debía erigirse el templo en su honor. Esta revelación fue escrita y publicada por el propio Antonio Ducca en Venecia, el año de 1544, en un oficio angélico titulado *Septem Principum Angelorum orationes cum antiqui imaginibus*. En realidad estaba siguiendo la tradición y los nombres del *Apocalipsis Nova* de Amadeo de Portugal.

No fue hasta 1550 que el papa Julio III concedió el Breve para que en aquel lugar se construyese una nueva iglesia bajo la advocación de Santa María de los Ángeles, consagrándose un año más tarde, y colocando en aquel momento en el altar la imagen de la Virgen rodeada por los siete Príncipes, que aún hoy se venera [fig. 251]. Con todo, el culto necesitó de un segundo impulso con Pío IV, quién le encargó a Miguel Ángel la construcción de un nuevo templo. Se terminó y consagró la nueva iglesia el cinco de agosto de 1561, pasando a ocuparla los padres Cartujos. Posteriores pontífices, como Pío V, Gregorio XII, y Sixto V, contribuyeron al culto en este espacio romano, por medio de la concesión de indulgencias, gracias y privilegios.

Aquella imagen que aún hoy se venera en el altar de Santa María de los Ángeles, en Roma, presenta a la Virgen María sedente con el Niño Jesús en sus brazos mientras es coronada por los siete Príncipes, que la rodean. Cada uno lleva una vara dorada y sustentan una filacteria que los identifica<sup>520</sup> y en la que aparece igualmente indicado su

---

<sup>520</sup> A mediados del siglo XVII se vivieron varios episodios contrarios a los nombres apócrifos. En 1661 se borraron las inscripciones existentes en la pintura de Santa María la Mayor de Roma, y tres años después se inició en Madrid un proceso inquisitorial contra el pintor Francisco Barreda el cual había sido acusado ante el tribunal de la Santa Inquisición por el sacerdote Miguel Ibáñez, el cual había visto en su taller una serie de pinturas dedicada a los Siete Príncipes en las que se identificaba a algunos de ellos con «nombres de ángeles extraordinarios». [SÁNCHEZ ESTEBAN, N. (1991): "Sobre los arcángeles", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. IV, n. 8, pp. 91-101; CORDERO DE CIRIA, E. (1997): "Arte e Inquisición en la España de los Austrias", *Boletín del Museo e Instituto*

oficio.<sup>521</sup> Según Mujica, esta obra está basada en un mosaico, hoy desaparecido, que se encontraba en San Marcos de Venecia, en 1543.<sup>522</sup> Los nombres de los ángeles fueron borrados en 1661 de la pintura de Santa María de los Ángeles, como consecuencia del florecimiento de las ideas jansenistas.<sup>523</sup> De esta forma, se gestó el culto a los ángeles de Palermo, dando origen a la aparición de la imagen de los siete Príncipes y con ello a la difusión del tipo iconográfico. El culto a los siete Príncipes saltó de Italia a la península, por medio del patrocinio real, y de allí a América, donde llegó a alcanzar una presencia destacada gracias a la difusión realizada por los jesuitas. Lo cierto es que podemos constatar la presencia del culto en la península para el siglo XVII, no ausente de polémica. La relación de los Austria con esta devoción se constata principalmente en la decoración de la escalera principal de las Descalzas Reales donde se representa a los siete Príncipes junto con el ángel de la guarda y el ángel de la comunidad (segunda mitad siglo XVII, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales), pintados en la segunda mitad del siglo XVII.

## IMAGEN Y DEVOCIÓN DE LOS SIETE PRÍNCIPES ANGÉLICOS EN NUEVA ESPAÑA

Es a partir del siglo XVII cuando en el seno de la Iglesia termina por tomar cuerpo las figuras y el culto a los siete Príncipes con la aparición de diversas obras de devoción decididas a promover su culto en el ámbito hispánico. Todos estos tratadistas angélicos del siglo XVII-XVIII hacen referencia al *beato* Amadeo en sus textos y lo siguen, a pesar de tratarse de un libro condenado por el santo oficio. Estas obras suelen

---

Camón Aznar, n. 70, pp. 29-86; MUJICA PINILLA, R., “Una infructuosa condena inquisitorial”, *Ángeles apócrifos... op. cit.*, pp. 41-52) Curiosamente, estos dos episodios coinciden con el momento de inicio y expansión del culto angélicos en Nueva España y Perú (Véase, DOMÉNECH GARCÍA (2009): *op. cit.*).

<sup>521</sup> Miguel, *Victorius / Paratus ad animas suscipendas*; Gabirel, *Nuncius / Spiritus Sanctus superviet in te*; Rafael, *Medicus / Viatores comitor-infirmiter medico*; Uriel, *Fortis socius / Flammescat igne Caritas*; Jehudiel, *Remunerator / Deum laudantibus premia retribuio*; Barachiel, *Adjutor / Adjutor ne derelinquas nos*; Salatiel, *orator / Oro suplex et acclinis*.

<sup>522</sup> MUJICA (1996): *op. cit.*, p. 341.

<sup>523</sup> HUMMER, A. M. (1986): “observaciones acerca de los Ángeles de Sopó”, en *Arcángeles de Sopó* [catálogo exposición], Banco de la República, Museo de Arte Religioso, Bogotá, p. 22. Citado por GAMBOA HINESTROSA, P. (1996): *La pintura apócrifa en el arte colonial. Los doce arcángeles de Sopó*, Editorial Universidad Nacional, Bogotá, p. 47.

tener dos características en común: están escritas principalmente por teólogos de la Compañía de Jesús y guardan una relación especial con la tarea misional en los virreinos americanos. Es el caso de la obra *Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios*, escrita por el Rafael de Bonafé en Manila y publicada en Madrid el año de 1659.<sup>524</sup> Aunque el caso más paradigmático es el de Andrés Serrano, jesuita destinado también a las Islas Filipinas y que, entrando ya en el siglo XVIII, publicó dos obras dedicadas a los siete Príncipes que sintetizan lo planteado hasta el momento sobre su culto.<sup>525</sup> Estos libros, junto con otros como la *Semana angélica* de Alonso Alberto de Velasco,<sup>526</sup> fueron claves para la difusión del culto a los siete Príncipes y para entender la evolución del tipo iconográfico.

En estos autores se acometen aspectos de redefinición del culto angélico con la intención de dar respuesta a algunas de las consultas habituales, como su situación dentro del orden jerárquico celeste. Para ello se acogen a lo planteado por los santos Padres y teólogos defendiendo la supremacía de estos seres angélicos. Rafael de Bonafé salva el obstáculo diciendo que el arcángel Rafael le había dicho a Tobías que él era uno de los asistentes al trono de Dios, y eso significaba que son los más inmediatos a la divinidad. Por eso defiende que los siete Príncipes se encontraban entre los cuatro primeros órdenes, que son llamados asistentes por estar precisamente estos rodeando siempre al trono de Dios, y que en concreto pertenecieron al orden de los Serafines.<sup>527</sup> Así lo comparten Alonso Alberto de Velasco<sup>528</sup> —quien sigue casi literalmente a Bonafé— y Serrano:

---

<sup>524</sup> BONAFÉ, Rafael (1659): *Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios, presidente de la salud y protector de la casa y familia de Tobías. Por el Padre Rafael de Bonafé, de la Compañía de IESUS, Lector de Teología, y Calificador del Santo Oficio. Al maestro campo Don Sebastian Hurtado de Corcuera y Mendoza, Cavallero del Orden Militar de Alcantara, del Consejo Supremo de Guerra de su Magestad, Governador y Capitan General que fue de las Islas Filipinas, y Presidente de su Real Hazienda, y Capitan General, y Presidente de las Islas Canarias*, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo, p. 3.

<sup>525</sup> SERRANO, Andrés, (1699): *Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel*, México; SERRANO (1707): *op. cit.*

<sup>526</sup> VELASCO, Alonso Alberto de (1682): *Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra*, México, Fr. Rodriguez Lupercio.

<sup>527</sup> BONAFÉ (1659): *op. cit.*, p. 5.

<sup>528</sup> VELASCO (1682): *op. cit.*, f18r-18v.

“el llamarle Arcángeles (a) estos siete grandes Espíritus no les descantilla la gloria de Serafines. Porque el nombre de Arcángel tiene mucho de trascendental, y común. Los nombres dan a los espíritus celestes el oficio, y conforme es el empleo, a que los destina Dios, así es el nombre, que les acompaña. Llamarles Arcángeles estos Santos Espíritus, dice San Gregorio, y San Isidoro, cuando anuncian cosas de sumo empeño, y de grande consecuencias, y en ellos reside una general superintendencia a los otros Espíritus, que dependen de ellos como el rocío de las nubes: de donde Arcángeles es lo mismo que Arquíángeles, o Príncipes de los Ángeles [...] son Serafines en el estado, Arcángeles en el nombre, Ángeles en cuanto enviados, y en la dignidad superiores a todos.”<sup>529</sup>

La excepcionalidad que se cumplía con ellos justificó sus embajadas con los hombres, que se comparó con las costumbres de los monarcas celestiales. Igual que éstos tienen a sus validos pero los trabajos lo realizan sus súbditos, siempre hay alguna empresa que demanda la dedicación directa de uno de sus más destacados ministros. Serviría de muestra el hecho de cómo, para un asunto tan importante como la Anunciación, fue enviado el arcángel Gabriel.

«Que si los Reyes de la tierra, aunque de ordinario no aparten de su lado, ni ocupen en legacías a sus más familiares ministros, que les asisten, y participan más de lleno de su gracia: Sin embargo, cuando se ofrece algún negocio de mayor importancia, de cuyo suceso depende la conservación, ò aumento particular de sus Estados, y Reinos; hacen elección del más valido, y que tiene mas mano en el gobierno; y pareciéndoles, que sola su autoridad es bastante, y poderosa para allanar las mayores dificultades. que suelen ocurrir en las grandes empresas. Porque no podemos entender lo mismo del Superior Monarca del mundo, Rey de Reyes, Emperador de Emperadores, para con sus mas allegados, y domésticos Ministros, que le asisten en aquella Celestial Corte, y majestuoso Palacio?»<sup>530</sup>

La preocupación por dar respuesta a este tipo de preguntas respondía al habitual ejercicio de apologética devocional que se repite en posteriores autores peninsulares. Dan cuerpo y defensa a un culto propagado especialmente bajo el amparo del jesuitismo. Pero estas obras no hablan únicamente del asentamiento de una devoción y su correspondiente imaginario visual en los virreinos americanos sino que se insertan en el centro de un programa común que tuvo como eje central la evangelización como destino escatológico y el papel protagónico de la monarquía hispánica y la Compañía de Jesús en dicho empeño. Conviene de todas formas, antes que desgranar estos

<sup>529</sup> SERRANO (1707): *op. cit.*, p. 23.

<sup>530</sup> BONAFÉ (1659): *op. cit.*, p. 7.

acontecimientos, ver el modo en el que se definió el tipo iconográfico desde sus orígenes europeos y su continuidad en Nueva España.

En el virreinato novohispano, el culto a los siete Príncipes gozó de gran difusión. La primera capilla que se consagró en la catedral de México se dedicó a estos siete espíritus, amparándose toda la ciudad bajo su protección.<sup>531</sup> Numerosos templos los representan en sus altares, tanto en pintura como en escultura. En el altar de la Virgen de Guadalupe, en el Templo de Valenciana (Guanajuato), están talladas siete figuras de arcángeles en lo alto del mismo [cat. 199]. Algunos atributos se han perdido y solo se conservan el demonio a los pies de san Miguel y el pez de Rafael. En algunas ocasiones la serie se realizó únicamente con los tres ángeles canónicos más Uriel. Es el caso de la Iglesia de Santa Rosa Viterbo de Querétaro, donde a ambos lados de la nave central están presentes en cuatro tallas de madera policromada. En la catedral de Oaxaca y en el templo de santo Domingo de dicha ciudad se conservan varios lienzos de José de Páez donde aparecen en grupo los siete Príncipes.<sup>532</sup> En esta ciudad existe una abundante cifra de pinturas que se dedicaron a esta devoción angélica. Una de ellas se encuentra en el Templo de los siete Príncipes, construido entre 1755-1764 como convento para las monjas capuchinas cacicas indias.<sup>533</sup> Por Andrés Serrano sabemos que en Filipinas también fueron veneradas imágenes de los siete Príncipes en la capilla mayor del templo de Indara y en el templo de Nuestra Señora de Guía, en Manila.<sup>534</sup>

Su presencia se expande por diversos programas visuales en retablos y fachadas de templos novohispanos como en la entrada al santuario de Ocotlán, donde aparecen dispuestos en nichos, capitaneados por San Miguel. De igual forma aparecen en la singular portada de los arcángeles —que da acceso a la sacristía— del convento del Carmen de San Luis Potosí, en México [cat. 198]. Otro ejemplo tardío sería el altar

<sup>531</sup> CURIEL, Gustavo (1986): “Capilla de los santos ángeles”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, SEDUE / Fomento Cultural Banamex, México, 1986, pp. 201-226.

<sup>532</sup> MUJICA PINILLA, Ramón (2001): “Humanismo y escatología en el Barroco peruano: aproximaciones a la mentalidad simbólica”, en PASCUAL BUXÓ, José, *La producción simbólica en la América colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 228-229 (n.3)

<sup>533</sup> CASTAÑEDA GUZMÁN, Luis (1997): *Templo de los Príncipes y monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles*, México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes.

<sup>534</sup> SERRANO (1707): *op. cit.*, p. 257.

mayor del ya mencionado Templo de los Siete Príncipes de Oaxaca donde están representados en diversas esculturas que se encuentran dispuestas alrededor de una imagen neoclásica de la Virgen apocalíptica [fig. 124]. Como resultado de la prohibición de venerar los nombres apócrifos de los ángeles, en bastantes ocasiones sólo aparecen identificados con sus atributos los tres arcángeles canónicos, sobre todo cuando se trata de obras escultóricas. Lo interesante de estos programas visuales es que los siete Príncipes aparecen en relación con imágenes de la Virgen María y de la Trinidad, lo que nos llevará tratar sobre las distintas variantes en su representación.



**Fig. 252.** Los siete Príncipes, *Grabado de los siete de Palermo o los Siete Príncipes*, Hieronymus Wierix, activo entre 1570-1620.

La formación de la imagen de los siete Príncipes se fraguó en atención a la leyenda de Antonio Ducca que convertía el hallazgo de la pintura en algo sobrenatural. Como suele suceder en este tipo de imágenes de devoción vinculadas con una aparición milagrosa, aquel *retrato* primitivo de Palermo se convierte en un modelo sacro que responde a una formulación superior. Es por eso que la formación y posterior



continuidad del tipo iconográfico va a guardar una marcada similitud con el original de Palermo. La imagen de los siete príncipes se codificó icónicamente por medio del grabado de Hieronymus Wierix [fig. 252], que representa libremente a los siete ángeles de Palermo y gracias también a la descripción que Cornelio A. Lapide realizó de los mismos. Estos dos serán tomados como referencia de todos los autores dedicados al culto angélico. Así sucede igualmente con tratados de iconografía religiosa como el escrito por el mercedario Juan Interián de Ayala, quien aborda la manera y forma en la que deben ser representados los tres arcángeles canónicos y “los otros cuatro”.<sup>535</sup>

La peculiaridad del presente tipo iconográfico es que está formado de diversas imágenes conceptuales tanto de los tres arcángeles canónicos como de los otros cuatro. El origen de la identificación de los Príncipes angélicos con estos siete arcángeles se encuentra en el *Apocalipsis Nova* de Amadeo de Portugal. Según cuenta el autor, los propios nombres le fueron revelados por medio del arcángel Gabriel en ocho raptos o conversaciones. Es así como lo vemos en el grabado de Wierix donde se trata de forma individualizada a cada uno de los siete. El estudio del tipo iconográfico del grupo de los siete Príncipes requiere atender a la imagen de cada uno de ellos en relación con el conjunto. De todas formas, el aumento de la devoción a los Príncipes angélicos dio como resultado la creación de programas visuales y series de retratos individuales.<sup>536</sup>

San Miguel aparece representado en el centro, encabezando a los siete. Lleva en su mano derecha un estandarte con una cruz de color rojo sobre campo blanco y en la izquierda la palma triunfante. A sus pies, el demonio es representado como el dragón del Apocalipsis (Ap 12,7-8). El presentar a Miguel como capitán de las milicias celestiales, vencedor de la lucha contra el demonio, lo sitúa como el adalid de los Príncipes angélicos, el más cercano a Dios. Así lo vemos descrito por el jesuita Rafael de Bonafé, quien mencionando a los espíritus asistentes al trono de Dios, dice que Miguel es el primero de ellos, seguido por Gabriel y Rafael:

<sup>535</sup> INTERIÁN DE AYALA, J. (1782): *El pintor christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, lib. I, caps. VI y VII, pp. 134-151.

<sup>536</sup> Para una mayor comprensión del tipo de los siete Príncipes se hará referencia mínima sobre la imagen de cada uno de ellos para poder entender su representación en conjunto. Estos aspectos ampliados en DOMÉNECH GARCÍA (2009): *op. cit.*

“El más piadoso sentir de los sagrados doctores da este lugar al glorioso arcángel san Miguel, a quien la Iglesia reconoce por primado de los celestiales ejércitos, y prepósito, o prefecto del Paraíso. Pantaleón Diacono le llama Cabeza de los Ángeles y asesor de la Santísima Trinidad. Sofronio le da título de Archisátrapa, que es lo mismo que Príncipe de Príncipes; y el mismo Arcángel dijo al gran Constantino, que era el Archiduque, y Gran General del Señor de los Ejércitos.”<sup>537</sup>

Aunque ésta fue la forma habitual y aconsejada de presentar a Miguel entre los siete Príncipes, sus atributos, así como los del resto de arcángeles, pueden presentar variantes que responden a la tradición de sus tipos iconográficos. En este caso, podemos encontrar que en determinadas ocasiones el estandarte se tornó en un blasón inmaculista o guadalupano, o incluso desaparecer éste y ser figurado portando una Cruz, otro símbolo de triunfo. Pero esto fue en realidad un cambio en la evolución de la representación conjunta del tipo iconográfico.

A la derecha de Miguel se sitúa Gabriel, del que la Biblia expresa que en la Anunciación se presentó a la Virgen diciendo: “Yo soy Gabriel, el que está delante de Dios” (Lc 1, 19). Su disposición iconográfica alude a su papel de arcángel mariano por excelencia. Porta en su mano derecha un farol, del cual sale un rayo de luz que termina en un espejo. Este atributo proviene de la tradición inmaculista que figura a la Virgen como un espejo que reflejó la luz divina.<sup>538</sup> En ocasiones puede aparecer representado con un lirio, reconocido símbolo que expresa la pureza virginal de María.

El tercero de los arcángeles canónicos es Rafael, el cual es representado entre los siete con una bujeta de colirios medicinales en su mano izquierda y llevando a Tobías con la otra. La fuente literaria es la historia de Tobías y el ángel que nos narra el Antiguo Testamento: tuvo Tobías que partir, por deseo de su padre, a cobrar una deuda económica hasta la ciudad de Media y, al no conocer el camino, necesitó de la ayuda del arcángel Rafael. Estando el joven lavándose en el río, saltó un pez que intentó devorarle el pie, pero el ángel le indicó la forma de dominarlo. Una vez capturado le aconsejó que

<sup>537</sup> BONAFÉ (1659) : *op. cit.*, p. 3.

<sup>538</sup> Existe un tratamiento iconográfico, de raíz neoplatónica, que traduce la creación de María en la mente de Dios *ab initio* preservándola para la Encarnación de su hijo, en base a una serie de *Espejos reverberantes*. En este sentido véase, RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.

le sacara la hiel, el corazón, y el hígado, y que lo guardara, pues tenían estas facultades curativas (Tb 6,1-9). Con el hígado puesto en las brasas expulsó al demonio que atormentaba a su mujer en el lecho nupcial; y con la hiel puesta en los ojos de su padre, le sanó de la ceguera (Tb 8,1-3; 11,7-14). La bujeta con la que es personificado alude a su actuación curativa, puesto que cuando Tobías le preguntó quién era él en realidad, éste le contestó que Rafael, que significa *medicina de Dios*. Por ese motivo, en su tipo iconográfico suele ser representado en forma de peregrino, portando un pez a su lado.

Para el resto de arcángeles apócrifos las recomendaciones dadas por Cornelio a Lapide para su representación son las siguientes: el arcángel Uriel debe ser presentado con una espada en la mano derecha, con el filo hacia su pecho, y con una llama de fuego a sus pies; Seathiel con las manos cruzadas ante el pecho, haciendo oración a Dios; Jehudiel porta una corona en la mano derecha y en su mano izquierda un azote, en su función de patrono de la buena confesión; por último, Barachiel suele llevar en su regazo, o en un vaso, un “paraíso abreviado de rosas candidas nacidas en el campo amoroso”, que muestran que es el encargado de repartir las Gracias y los Dones del Espíritu Santo. Además, a cada uno de los siete Príncipes se les adjudicaba un blasón o título personal que aparece comúnmente indicado en sus retratos, así como un privilegio y oficio. Miguel es *vencedor*; Gabriel, *nuncio*; Rafael, *médico*; Uriel, *compañero fuerte*; Seathiel, *oración*; Jehudiel, *remunerador*; y Barachiel, *favorecedor*.

La continuidad del tipo iconográfico de los siete Príncipes, especialmente para Nueva España, estuvo relacionada con las consideraciones de las anteriores obras angélicas. Un ejemplo evidente son las palabras que Alonso Alberto de Velasco, cura de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de México, dejó referidas en su *Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Espíritus asistentes al Trono soberano de Dios*. En esta obra explica cómo deben ser figurados los siete Príncipes<sup>539</sup> siguiendo, como él mismo reconoce, lo dicho por Cornelio a Lapide y por el grabado de Wierix. En ese mismo año, publicó una *Adición a la Semana Angélica* donde reconoció que se habían efectuado cambios tras algunos apuntes y correcciones por parte del jesuita Antonio Núñez. Esto

---

<sup>539</sup> VELASCO (1682): *op. cit.*, f.15v-17r.

afectó principalmente la imagen del arcángel Seathiel. Se aconsejaba que éste debía aparecer vestido de azul celeste y con un incensario en la mano. En realidad, este cambio ya se había advertido en obras anteriores pero resulta significativo la “corrección” realizada, enlazándolo más con la tradición que tenemos de las obras de origen peninsular.



**Fig. 253.** *Trinidad antropomorfa y los Siete Príncipes*, Diego de Cuentas, s. XVIII. Museo Regional de Guadalajara, México.

Los encontramos dispuestos de esta forma en la mayoría de composiciones novohispanas como en una pintura de Diego de Cuentas [fig. 253]. Además de representar a Seathiel con el incensario, encontramos otras singularidades que difieren del modelo original en la representación de los arcángeles canónicos: Miguel portará la cruz, Gabriel será representado con el lirio y Rafael como peregrino portando el pez

aunque sin el estuche con ungüentos medicinales. Está fue la forma habitual en la que se presentaban visualmente estos siete arcángeles en el caso novohispano.<sup>540</sup>

A la difusión del tipo iconográfico por Iberoamérica contribuyó en gran medida el jesuita Andrés Serrano con su obra *Feliz memoria de los siete príncipes*. Esta fue escrita mientras se encontraba como misionero en Filipinas y vio la luz en México el año de 1699.<sup>541</sup> Pero esta fue una primera versión que no alcanzó una difusión tan destacada como su segunda obra. Fue en su libro *Los siete príncipes de los Ángeles, validos del Rey del Cielo*,<sup>542</sup> publicado durante su estancia en Europa, cuando logró construir un texto que resultará vital en la difusión del culto. Se trata de una segunda versión ampliada de la obra editada en México —aunque en realidad es mucho más que una segunda versión— que se acompañaba con el grabado de Wierix y con una edición de la *Adición a la Semana Angélica* de Velasco. Las obras de Serrano fueron decisivas para el importante cultivo del tipo de los siete Príncipes en los virreinos americanos.

El tipo iconográfico de los siete Príncipes presenta distintas variantes según su situación respecto a otras figuras claves, principalmente la Trinidad y María, lo que constituiría en realidad otros tipos iconográficos. Esta relación se sustenta en su reconocimiento como asistentes al trono de Dios (Ap 1,4). El aspecto que aborda estas tipologías es la situación de los siete Príncipes en la jerarquía celeste donde los comentaristas coincidían en situarlos en un tercer plano, tras la divinidad y la Virgen. Para Andrés Serrano, los siete Príncipes gozaban de una situación de “privanza” con la Trinidad. Para ello se basa en el capítulo cuarto del *Apocalipsis* donde aparece el Trono de Dios, que había estado identificado como símbolo de la Trinidad, delante del cual dice que “arden siete antorchas de fuego, que son los siete Espíritus de Dios” (Ap 4,5).<sup>543</sup> Por ese motivo suelen aparecer a los pies de la Trinidad, indicando que eran los

---

<sup>540</sup> En Perú, la imagen de los siete príncipes se introdujo con la llegada de las pinturas de Bartolomé Román e igualmente tuvo una gran importancia la pintura religiosa de origen sevillano como fuente figurativa, es el caso de las series zurbaranescas. En este virreinato no solo encontraremos las ya mencionadas series sino otro tanto de obras de devoción. Cfr. GAMBOA HINESTROS (1996): *op. cit.*, p. 55. Cfr. VALDIVIESO, E. (1992): “Ángeles sevillanos en Lima”, *Buenavista de Indias*, n. 6, pp. 35-45.

<sup>541</sup> SERRANO (1699): *op. cit.*

<sup>542</sup> SERRANO (1707): *op. cit.*

<sup>543</sup> Dice Serrano que el Trono representaba a la «Trinidad de las Personas y a la Universalidad de la Esencia

seres que constantemente estaban ante su presencia. Así aparecen en la pintura de Diego de Cuentas y en otra pintura de autor desconocido del Museo de la Basílica de Guadalupe de México [cat. 193]. Ambas corresponden, como en la mayoría de las obras, a la tipología de Trinidad triábrica. Esta declaración explícita de la situación jerárquica de los siete Príncipes proviene de Amadeo de Portugal quien en su quinto rapto describe la corte celeste, incluyendo a la Virgen María. Así lo cita Andrés Serrano:

“El Beato Amadeo, en su quinto Rapto, oyó en un himno, que cantaban los Ángeles en alabanza de Dios, estas palabras: ‘Ay en el Cielo hombres de más gloria que Ángeles, y Ángeles más gloriosos que hombres. El más bienaventurado es aquel hombre, cuya naturaleza, o Dios, te dignaste tomar: después de éste, es tu Madre beatísima; después de ésta, los siete Ángeles’<sup>544</sup>

La relación entre los siete Príncipes y la Virgen se encuentra establecida a partir de la significación de María como el Trono de Dios, delante del cual se sitúan los ángeles. Serrano sitúa a María a la diestra de Dios y a los siete Príncipes como ángeles de cuya asistencia ella dispone:

“Así la Madre del Señor se dice tener siete Ángeles notables, que asisten a su Trono, de cuyo numero es el bienaventurado Rafael, como se dice en Tobías, según aquello del Apocalipsis: La gracia sea con vosotros, [...] Por los siete Espíritus, que están en su presencia, y consiguientemente delante del Trono de la Madre, que se sienta a su diestra.”<sup>545</sup>

Estas interpretaciones del lugar que ocupan los siete Príncipes dentro del orden celestial, y en concreto en relación con María, promovió la inclusión de su imagen dentro de algunas tipologías marianas, especialmente en temas donde se había manifestado de forma habitual la participación angélica. Por ese motivo se encuentran representados en el lienzo sobre *La coronación de la Virgen del templo de Jesús y María de Guadalajara* [cat. 190]. En otra pintura mexicana conocida como la *Virgen de la*

---

divina». Pare ello confiesa seguir lo dicho por Joaquín de Fiore, Ricardo de Sancto Victore, Ribera, Viegas y Cornelio A. Lapide. Todos ellos se habían fundamentado para ello en que esta visión correspondía con la de Isaías (Is 6,1-4) en la que el profeta vio a Dios sobre un Trono y a los serafines cantando el «Santo, Santo, Santo». En una lectura exegética, esto último era entendido como una referencia trinitaria. [Véase SERRANO (1707): *op. cit*, pp. 78-80.

<sup>544</sup> SERRANO (1707): *op. cit*, p. 15.

<sup>545</sup> SERRANO (1707): *op. cit*, p. 87.

*Barca*, María aparece en el centro rodeada de los siete Príncipes y coronada por la Trinidad triábrica [fig. 254]. En los casos vistos hasta el momento, la relación de María con los siete Príncipes se establece muy ligada a la Trinidad, cuya explicación la encontramos en las fuentes reseñadas.



Fig. 254. *Virgen de la barca*, s. XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

En el baptisterio del templo de Santa María Acuezcómac, en San Pedro de Cholula, existe una pintura que representa el inusual tema del Bautismo de la Virgen. En ella aparece Cristo administrando el citado sacramento a su Madre, mientras que a su alrededor se encuentran los siete Príncipes. La idea de la participación de los ángeles en la vida terrenal de la Virgen se encuentra en María de Ágreda y la siguen para el culto a angélico tanto Serrano como Velasco. Este último dedica su obra a María como Reina de los Ángeles: “a vos Señora, os tributan debidas adoraciones, como a su Reina, los

siete más nobles Espíritus, que vio san Juan, como siete lámparas arder, y como siete antorchas lucir en el Trono de Dios.”<sup>546</sup>

El encuentro entre María y los siete Príncipes también se dio en tipologías de la Inmaculada. Esta relación se halla presente desde el *Apocalipsis Nova* de Amadeo de Portugal. En él se relata la guerra entre los ángeles y su posterior caída, el significado de sus nombres, la Creación, la vida de Cristo y María, así como los acontecimientos futuros referidos al gobierno en la Iglesia de un papa Angélico. En su discurso, el libro encierra un alegato en defensa de la Inmaculada Concepción de María. Es por eso que el primer ataque hacia sus revelaciones lo protagonizó el dominico Abraham Bzonio quién acusaba al franciscano de ser un falso vidente y poner en boca del arcángel las teorías inmaculistas de Duns Scoto. A pesar de todas las dificultades que le sobrevinieron, la obra de Amadeo de Portugal ejerció una influencia vital en el culto angélico e inmaculista.



**Fig. 255.** *La inmaculada, los siete Príncipes y la sagrada familia*, s. XVIII, Museo Francisco Cossio, San Luis Potosí, México.

<sup>546</sup> VELASCO (1682): *op. cit.*



En una pequeña pintura sobre lámina de cobre conservada en una colección potosina apreciamos claramente identificados a los siete Príncipes alrededor de la Inmaculada [fig. 255]. En la parte inferior se encuentra el niño Jesús acompañado por sus padres y por san Joaquín y santa Ana. Este tipo de obras de pequeño formato, realizadas generalmente sobre láminas de cobre, responde a la piedad privada y solían estar dispuestas en la pared de los oratorios domésticos.<sup>547</sup> En la composición de estas láminas, como es el caso que nos ocupa con el cruce a la devoción tanto de los siete Príncipes como a la Inmaculada y a la Sagrada familia, se incluían aquellas devociones por las que se tenía mayor afecto. Pero además, cabe recordar que el culto a los siete Príncipes estaba relacionado tanto a la Inmaculada como a la Sagrada familia. Serrano, tanto en su *Feliz memoria* como en *Los siete príncipes de los ángeles*, trata sobre la devoción a Jesús, María y José y a los “siete arcángeles seráficos” diciendo: “La devoción afectuosa, y ardiente a Jesús, María y José es uno de los principales ejercicios, en que continuamente se emplean los Serafines, alabando, y magnificando a esta Santa Trinidad”.<sup>548</sup> La figura de los padres de la Virgen también está en relación con la Inmaculada. Recordemos las imágenes de tradición medieval que se recuperan en el barroco novohispano sobre el tema de la Concepción en el tiempo de María. Los ángeles también habían participado en estos pasajes apócrifos y de ello se acuerda Serrano al decir que fue uno de estos quien anunció a Joaquín y Ana el nacimiento de la Virgen. La evidencia de encontrarnos ante una devoción de influencia jesuita la tenemos al aparecer cada uno de los miembros de la Sagrada Familia ofreciendo su corazón al niño Jesús. Debajo de cada uno de los personajes, se muestra un pequeño poema a modo de oración.<sup>549</sup>

No obstante, no siempre puede leerse claramente que los ángeles que aparecen rodeando a la Virgen Inmaculada sean los siete Príncipes. En el Museo de la Basílica de

---

<sup>547</sup> El origen de este género se encuentra en los inicios del siglos XVI en Italia y pronto fue adoptado por el arte flamenco. En Nueva España fue elevada la producción de este tipo de obras. BARGELLINI, Clara (1999): “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, n. 74-75, pp. 79-95.

<sup>548</sup> SERRANO (1707): *op. cit.*, p. 332.

<sup>549</sup> Inscripciones en cat. 185.

Guadalupe de México se conserva un lienzo anónimo del s. XVIII con la Inmaculada Concepción rodeada por siete ángeles de los que solamente puede identificarse claramente a Miguel y Gabriel [cat 194]. Los otros cuatro portan atributos propios de los siete Príncipes pero sin un orden claro. El retrato de una mujer en la esquina inferior derecha indica que se trata de un cuadro de patrocinio. Este tipo de obras nos hablan de la existencia de una *iconismo discreto* de los mismos que se debió a la prohibición del culto de los arcángeles apócrifos. En estas dos obras vemos cómo la imagen de los siete Príncipes tuvo lugar especialmente en el contextos de las devociones particulares y, para el caso novohispano, vinculado a la Inmaculada. Este tipo de imágenes están en consonancia con los orígenes del culto angélico desde el *Apocalipsis Nova* de Amadeo de Portugal y su defensa de la Inmaculada Concepción de María. Un aspecto que fue continuado por el resto de autores como Serrano, del cual se puede rescatar un fragmento para observar dicha relación del tipo iconográfico con la fuente literaria:

“El amor de María en estos excelentísimos Espíritus tiene su origen en el agradecimiento, y en la nobleza de esta Señora, por haber sido estos siete los que con más demostraciones de fineza y amor la cortejaron, y sirvieron desde el primer instante de su Concepción Inmaculada hasta que subió triunfante al paraíso. [...] Todos ellos en compañía de su Capitán general Miguel resistieron, y llenaron de confusión al Dragón, y para que la culpa, que intentaba introducir en la alma de María, no llegase a imprimir su mancha ni a tender el manto de sus sombras en esta hija de la felicidad, hicieron de las entrañas de Santa Ana un cielo de cristal, por donde se espaciase el Sol de Dios sobre el horizonte de la gracia.”<sup>550</sup>

Los textos de Alonso Alberto de Velasco, así como los de Andrés Serrano, que estimularon el culto a los siete Príncipes y con ello su representación en el arte figurativo, eran tan prolíficos en las prerrogativas y perfiles de estos ángeles que dejaron abierta la posibilidad de otras tantas variantes iconográficas vinculadas también a la devoción particular. De todo esto conservamos algunas obras genuinas como una lámina sobre cobre atribuida a Miguel Cabrera [fig. 256]. Se trata de una composición retórica en la que vuelven a aparecer los siete Príncipes en relación con la Trinidad. En la parte superior vemos una variante del tipo iconográfico trinitario del Trono de Gracia, donde el Cuerpo de Cristo está significado en la custodia. Así, en lugar del

---

<sup>550</sup> SERRANO (1699): *op cit.*, p. 93-94.

cuerpo humano de Cristo aparece su Corazón crucificado. En la parte inferior se encuentra el *Agnus dei* sobre el libro de los siete sellos y éste, al mismo tiempo, sustentado sobre dos corazones atravesados por flechas con los anagramas de María y José. En esta imagen están presentes las devociones a los Sagrados Corazones de Jesús y los de María y José, promovidas, al igual que el culto a los siete Príncipes, por los jesuitas y que nos recuerda la anterior conservada en San Luis Potosí. Los siete Príncipes aparecen dispuestos en los laterales, acompañados con filacterias con pasajes bíblicos, a excepción de san Miguel que como principal asistente se encuentra abrazado a la Cruz. Con toda seguridad esta imagen se debe a la existencia y difusión de un grabado, puesto que se conoce otra composición idéntica en el Museo del Banco Central de Ecuador.



**Fig. 256.** *Los siete Príncipes adorando la Cruz*, Miguel Cabrera, 1750, México, Museo Andrés Blaistens.

Un grabado de José Gregorio Vázquez de Tejeda nos aproxima a esta composición [fig. 257]. Coinciden la mayoría de los elementos. En la cruz se encuentra el Sagrado Corazón de Jesús y, debajo de este, el de la Virgen. Este último está rodeado por las figuras del Tetramorfos mientras que el de Cristo lo rodean siete querubines.

Ninguno de estos porta un atributo que los identifique pero al ser representados en número de siete y su semejanza con la anterior imagen hacen preveer su inclusión en el grupo de ejemplos de *iconismo discreto*. El Tetramorfos aparece en su interpretación de seres angélicos. En los comentarios al Apocalipsis de Luis de Alcázar, el padre Pineda y Cornelio a Lapide, estos seres eran vistos como “cuatro ángeles primarios en quienes estriba y carga Dios todo el peso de los negocios y despachos de la Divina Providencia, como presidentes de las cuatro partes del mundo”. Rafael de Bonafé, quien recoge esta interpretación, dice además que estos cuatros son Miguel , Gabriel y Rafael y Uriel. El ser presentados bajo los signos de los animales (león, águila, buey y hombre) según la visión de Ezequiel era símbolo de las distintas virtudes de Cristo; san Miguel representa la justicia y la santidad de Cristo, Gabriel su fortaleza, Rafael su clemencia y mansedumbre, y Uriel sería “espejo” de la verdad y la doctrina.<sup>551</sup> La devoción angélica estuvo claramente relacionada con la figura de Cristo. De ello da cuenta este último dato así como tanto el grabado anterior como la pintura de Cabrera presentan a estos siete seres angélicos en culto al sacramento eucarístico.



Fig. 257. *Los Sagrados Corazones de Jesús y María*, 1743, grabado de José Gregorio Vázquez de Tejada.

<sup>551</sup> BONAFÉ (1659): *op. cit.*, pp. 61-64.

Existen manifestaciones artísticas en donde los siete Príncipes aparecen participando junto con otros personajes de una adoración de la Eucaristía. En este lienzo anónimo conservada en el exconvento agustino de Acolman, la custodia aparece dispuesta en la parte central, con la Trinidad triábrica en lo alto presidiendo la composición [cat. 192]. Los siete Príncipes aparecen en la parte inferior del cuadro. En la parte intermedia, junto a la eucaristía, está María y su esposo José, con san Joaquín y santa Ana. Esta obra es el reconocimiento visual de que los ángeles tienen una vida litúrgica como afirma Cirilio de Alejandría: “ángeles y arcángeles sirven a Dios y lo adoran en himnos sempiternos”.<sup>552</sup>



**Fig. 258.** *Altar de los siete Príncipes*, Juan Baltasar Gómez, s. XVIII, capilla de San Rafael o Santa Escuela de Cristo, San Miguel Allende, Guanajuato, (detalle).

Todas estas observaciones están presentes en el *Retablo de los siete Príncipes* en la capilla de la Santa Escuela de San Miguel Allende [fig. 258]. Esta capilla era también conocida bajo la advocación de san Rafael y en ella se reunían los miembros de la hermandad de la Santísima Trinidad conocida como Santa Escuela de Cristo. Se trataba de una hermandad de sangre fundada en 1653 por el sacerdote oratoriano Juan Bautista

<sup>552</sup> Cirilio de Alejandría, *Contra Iulianum* (III, 76, 626). En el virreinato del Perú existe otra adoración eucarística donde aparecen los siete Príncipes según el esquema de Wierix en compañía de otros ángeles y santos, conservado en la colección Barbosa-Stern. Véase MUJICA PINILLA, Ramón (2008): “La corte celestial”, en BÁBULA Cecilia, ESTRABRIDIS, Ricardo, *et. al.*, *Mestizo. Del renacimiento al barroco andino*, Lima, pp. 104-106.

Feruzo, de origen italiano, y por Juan De Palafox y Mendoza quien llegó a ser obispo de Puebla de los Ángeles. La sede fundacional de este instituto de penitencia fue el Hospital de los Italianos de Madrid. La formaban un máximo de cuatro sacerdotes y cuarenta y ocho seglares dedicados a una vida de penitencia física, obras de caridad y meditación con el propósito de alcanzar la perfección del alma.<sup>553</sup> Se trata en realidad de un enorme lienzo-altar en el que se han representado diversas escenas con los siete Príncipes y otros santos. Lo realizó el pintor Baltasar Gómez como encargo de Benito de Silva y Francisco Silvestre, fundadores de la hermandad. En la parte baja de calle central aparece la Trinidad con Dios Padre cargando el cuerpo yacente de Cristo, advocación que identifica esta hermandad de espíritu oratoriano en San Miguel Allende. En el centro aparece el tema de la Coronación de la Virgen por la Trinidad, de nuevo en su tipo iconográfico de triándrica. Las calles laterales las ocupan diversos personajes como san Juan Evangelista, san Joaquín y santa Ana, san José y la escena del Baustismo de Cristo.<sup>554</sup> San Miguel arcángel corona el altar y aparece representado portando el estandarte de la Virgen de Guadalupe. El resto de Príncipes angélicos aparecen en menor escala claramente identificados.

#### EL PATROCINIO DE LOS SIETE PRÍNCIPES SOBRE LA TAREA MISIONAL Y SU DEFENSA DE LA MONARQUÍA

No era Filipinas precisamente un lugar donde en época virreinal ocurriese con facilidad la aparición de grandes pensadores ni donde poder emplearse en el ejercicio de la escritura sacra con facilidad. Los sacerdotes que allí llegaban habían de estar dedicados en dificultosas tareas de evangelización y de asentamiento de la institución eclesiástica. Era una tierra donde había mucho que hacer y en la que escaseaban las grandes bibliotecas que sí existían en otras ciudades de los virreinos. Sin embargo, esa región situada en el “extremo del mundo”, donde el cristianismo fue descubriendo

<sup>553</sup> CURIEL, Gustavo, RUBIAL, Antonio (2002): “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*, [cat. exp.], Fomento Cultural Banamex / Fundación Caixa de Girona / Fundación el Monte, p. 43 (n. 8).

<sup>554</sup> Se trata de advocaciones habituales en los retablos novohispanos. En pequeño formato aparece una *vera efigie* del rostro de Cristo y un retrato de san Felipe Neri, patrono de la Santa Escuela de Cristo.

nuevos territorios para el mundo occidental, se convirtió en el desierto eremítico de dos figuras claves para el culto a los siete Príncipes. El primero de ellos, el jesuita Rafael de Bonafé, así lo dice directamente en la “nota al lector” de su obra *Títulos de excelencia y oficios de piedad del arcángel san Rafael* donde advierte de la dificultad de dar a luz una obra de tal envergadura y calado intelectual en aquellas condiciones: “No te admires, que en el extremo del mundo, se haya atrevido mi pluma a sacar a la luz esta obra, parto más de la piedad que del ingenio [...] y más en partes tan remotas, donde la falta de libros, y la sobra de tan diversos ministerios, los imposibilitan”. El segundo fue el también jesuita Andrés Serrano quien verá en su tarea misional en el extremo oriental de la cristiandad el cumplimiento de la máxima evangélica de la expansión de la fe. Sus dos obras publicadas sobre este culto angélico revelan una mayor implicación con la política hispánica y el proyecto de la Compañía en el Nuevo Mundo. Puesta su empresa bajo la protección de los siete Príncipes y dedicada a la nueva casa reinante de los Borbones, Serrano buscará el apoyo del papado y del rey en un viaje a Europa que lo llevará hasta Roma y Francia para regresar de nuevo a Manila con los permisos y el apoyo necesario para evangelizar nuevas tierras.

Las anteriores palabras del jesuita Bonafé, aunque ciertas, presentan a un sacerdote humilde y mundano que se “confiesa” ante el lector, hábil recurso literario con el que introducir una declaración íntima: Bonafé reconoce que movido por la piedad y el deber contraído tras un favor realizado por san Rafael se lanzó a dar a luz su tratado devocional sobre la figura del arcángel. Desnudada su alma, revela los detalles de su vivencia, lo sobrenatural de su curación tras una grave enfermedad y las condiciones en las que se realizó la redacción. Todo empezó cuando le sobrevino una afección que lo tenía a las puertas de la muerte. Cuenta que ésta fue tan grave que el primero de diciembre de 1651 lo desahucieron y le administraron los santos sacramentos. En aquella situación puso sus esperanzas de recuperación “en lo Divino”. Así fue como, poniendo los ojos en una imagen de san Francisco Xavier, en cuya vísperas de su fiesta se encontraba, se encomendó al santo de su religión pidiéndole salud para llevar una mejor vida en la tierra al servicio de Dios. Luego se acordó del

ángel san Rafael, cuyo nombre él mismo lleva, y que significa *medicina de Dios*. Le pidió el mismo favor que al santo navarro, dándole un voto: que si salía de aquel trance, escribiría un *tratado de sus excelencias, y oficios de piedad*, por ser él “presidente de la salud de los hombres”. Asistido por san Francisco Javier y por san Rafael, a quien llama Serafines, pidió ser atendido por dos médicos o herbolarios chinos pensando que podían ayudarle más en su estado que los médicos españoles. Así fue como empezó a recobrar su salud. Al tercer día, su estado físico se encontraba fuera de peligro. Poco después se encontró con ánimo para empezar a escribir el citado tratado sobre san Rafael, en cumplimiento del deber adquirido. La enfermedad lo mantuvo durante un año en cama, pues los dolores le impedían poder estar sentado durante mucho tiempo. Pero desde el lecho, manipulando como pudo los pocos libros con los que contaba, fue dictando los discursos que formaron su obra sobre el arcángel Rafael, uno de los siete Príncipes asistentes al trono de Dios.

De esta forma dio a luz la primera de las obras americanas dedicada a los siete Príncipes puesto que, aunque esté centrada en la figura de san Rafael, es en realidad un tratado sobre estos seres angélicos recogiendo así la anterior tradición hispánica. No es el primer libro sobre la devoción a este arcángel que se escribió en el seno de la Compañía de Jesús. Lo había hecho antes Manuel Ortigas por medio de dos opúsculos titulados *San Rafael, guía del Cristiano a la Patria y Corona eterna* (1646-47).<sup>555</sup> Los dos jesuitas se habían llegado a conocer durante el periodo en el que ambos fueron miembros de la provincia de Aragón de la Compañía. A pesar de su manifiesta intención piadosa, la publicación de esta obra significó también una declaración de intenciones políticas pues exaltaba la tarea misional de la Compañía y, en concreto, la figura de uno de sus fundadores y patrono de las Indias, el citado san Francisco Javier. La obra se publicó finalmente en Madrid y está dedicada a Sebastián Hurtado de Corcuera y Mendoza quien había estado 14 años viviendo en Manila, nueve de ellos como Capitán General de Filipinas. Antes de ello había sido presidente de la Real Hacienda en Lima y luego Gobernador y Capitán General de Panamá. Tras cinco años

---

<sup>555</sup> El propio Rafael de Bonafé es quien cita estas dos obras.



relevado del cargo pasó a Córdoba, ciudad en la que residía en el momento de la dedicación del libro y que tenía precisamente como su patrono al arcángel Rafael.

El paso del jesuita Bonafé por México —nacido en la península, donde ejercía su apostolado— debió darse como tránsito a su llegada definitiva en Manila. No se conoce con exactitud el momento en el que arribó a su destino filipino pero debió producirse en los tiempos previos al inicio de los movimientos culturales de exaltación criolla en Nueva España. Para entonces la catedral de México ya había consagrado su capilla a los siete Príncipes y esta devoción de especial patrocinio misional debió ser conocida por él. A mediados del siglo XVII se inició en Nueva España el asentamiento de una cultura intelectual que empezó a labrar lo que se conoce como nacionalismo criollo. Es el momento en el que Miguel Sánchez pronuncia su sermón sobre san Felipe de Jesús celebrando la subida a los altares del primer mártir nacido en el virreinato. Años después publica su obra sobre la Virgen de Guadalupe, iniciando oficialmente esa nueva etapa de reafirmación del sentimiento territorial en una perspectiva de alcance profético y escatológico. Estos y otros tantos episodios dan cuenta del modo en el que se fue consolidando en el Nueva España un mapa geográfico-devocional con el fin de otorgarle a sus habitantes un plan de amparo divino que los identificara colectivamente.

En Puebla de los Ángeles, ciudad que rivalizó tanto en lo civil como en lo eclesiástico con México, la devoción instaurada fue la de san Miguel del Milagro en un relato aparicionista paralelo al de la Guadalupana donde el citado “Príncipe de los ángeles” revela al indio Diego Lázaro la ubicación de una fuente milagrosa aparecida debajo de una peña.<sup>556</sup> En este contexto, publica Rafael de Bonafé su obra con la intención, quizás, de dar inicio a una mayor devoción que surta el mismo efecto que las de México. La justificación de la redacción del libro como una deuda tras un favor concedido da carta de autenticidad a los beneficios de la devoción por medio de ese

---

<sup>556</sup> El día establecido como fecha en la que tuvo lugar la aparición de san Miguel a Diego Lázaro es el 8 de marzo de 1631. A finales del siglo XVII el jesuita Francisco de Florencia recogió la tradición de estas apariciones. FLORENCIA, Francisco de (1692): *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel s. Miguel a Diego Lázaro de S. Francisco, Fundación del Santuario que llaman S. Miguel del Milagro, de la Fuente Milagrosa, que debaxo de una peña mostro el Príncipe de los Ángeles; de los milagros que ha hecho el agua bendita, y el barro amasado de dicha fuente en los que con Fe y devoción han usado de ellos para remedio de sus males*, Sevilla, Thomás López de Haro.

personal “milagro” curativo. Con ello se pretendía dotar a Filipinas de entidad propia por medio de un culto concreto vinculado al programa general de la evangelización cristiana y en especial a la actividad llevada a cabo por la Compañía de Jesús.

México se convirtió durante el siglo XVII en el núcleo donde fue consolidándose la devoción a los siete Príncipes. Es en la ciudad de México donde se ha constatado en mayor medida el rastro de este culto angélico para finales del citado siglo, pero en la ciudad de Puebla encontramos una temprana manifestación del apego a estos siete Príncipes. El deseo de amparo angélico estaba declarado en Puebla de los Ángeles por explícita referencia en su nombre y fundación. Una referencia directa de esta relación la tenemos en las palabras que Don Diego Ramírez Grimaldo, caballero de la Orden de San Juan, profería con ocasión del inicio de las fiestas por la consagración de la catedral angelopolitana un 17 de abril de 1649. En presencia del obispo Palafox y la plana mayor de la ciudad, Diego Ramírez recuerda el origen de la propia ciudad fundada sobre territorio idólatra que tuvo que ser evangelizado por los conquistadores convirtiendo la cristiana y majestuosa Puebla de los Ángeles en contrapunto de lo que había sido la diócesis en el periodo prehispánico. Conviene recordar que la elección del nombre de Puebla “de los Ángeles” proviene probablemente del joaquinismo-franciscano tardomedieval y del movimiento que ha venido en llamarse apocalipticismo romano de los siglos XV y XVI, movimiento que aunaba diversas corrientes de pensamiento y que combinó aspectos heredados de los movimientos proféticos y escatológicos de la Baja Edad Media.<sup>557</sup> Se ha estudiado la presencia de este tipo de movimientos culturales en la fundación y modelo de Puebla durante el siglo XVI y, con ello, se ha supuesto también la influencia del amadeísmo.

A mediados del siglo siguiente, con la consagración de la catedral de Puebla, se producía la terminación de uno de los edificios emblemáticos cabeza de la nueva cristiandad establecida en la región y se significaba el éxito de la empresa misional. En su celebración, el sermón reconoce tener lugar dos fiestas solemnes donde se aclamaba

---

<sup>557</sup> CASTELLANOS DE GARCÍA, Silvia (1999-2000): “Concretización de la ciudad de los Ángeles: su traza y paralelismo con la Jerusalén Celeste, su escudo reflejo del Joaquinismo-franciscano y del apocalipticismo romano renacentista”, *Florensia. Bollettino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, n. XIII-XIX, p. 75.

por parte de los poblanos el tener “un tabernáculo en que se coloca a Dios vivo y un nuevo templo en el que lo veneremos”.<sup>558</sup> Utilizando estas figuras tomadas del capítulo 15 del Apocalipsis de Juan, que le sirve para unir de nuevo el dogma eucarístico con el misterio concepcionista, se refiere también a los siete ángeles que surgen del interior del tabernáculo (Ap 15, 6):<sup>559</sup>

“No veis que se abrió un templo en el cielo, donde se coloca tabernáculo de toda verdad. Para eso os previene san Juan y añadiendo con reverencia y humildad que es templo de siete ángeles, y parece que en lo formal de la visión celestial, denota este material suntuoso que se dedica, y consagra a Dios, y que con nuestra pequeñez celebramos. Ángeles que lo asisten, templo que se dedica, tabernáculo que se coloca”<sup>560</sup>

Esta declaración inicial otorga el sustento de todo el sermón al ver en la Virgen María el tabernáculo en el que tomó cuerpo Dios humanado y a los ángeles los encargados de defender a ambos. Para ello expresa la *necesidad* de que el cuerpo de la Virgen había de ser preservado limpio de la culpa original para que de sus entrañas recibiera “Cristo carne y sangre”. La referencia a los siete ángeles del Apocalipsis se repite en todo el sermón y en ella puede entreverse la relación con el discurso amadeista al coincidir a la hora de mostrar que el origen de la desobediencia de los ángeles rebeldes se encontraba en que no quisieron aceptar la posición superior de María sobre ellos al ser elegida *ab initio* para la encarnación del Verbo y, por tanto, liberada de la culpa original. En realidad, esta idea es anterior a Amadeo de Portugal pero sorprende su empleo tan solo diez años antes de que Rafael de Bonafé publicase su tratado sobre san Rafael y se intuye la permanencia de aquellas inquietudes tardomedievales llevadas al Nuevo Mundo por los franciscanos. Quién sabe si, detrás de esas palabras, hay incluso una mirada de reojo al culto angélico de su rival metropolitana.

<sup>558</sup> RAMIREZ GRIMALDO CAVALLERO, Diego (1649): *Oración evangelica a la dedicacion y consagracion de la Iglesia Cathedral de la Ciudad de los Angeles, en esta Nueva España*, Puebla, B. Juan Blanco de Alcaçar, f.3r.

<sup>559</sup> Es verdad que según la angelología y los textos que interpretan al Apocalipsis no se debe confundir a los siete asistentes al trono de Dios con los ángeles que en número de siete aparecen en el Apocalipsis. En su representación iconográfica tampoco trasciende esta comparación. En cambio, Rafael de Bonafé, y a partir de él el resto de autores, muestra que en el culto a los siete Príncipes se defendía lo contrario al decir que “san Juan vio a estos siete Ángeles con siete trompetas, o clarines bélicos, que han de resonar a la fin del mundo (como dicen graves doctores) para anunciar el castigo que merecen los que rebeldes a los auxilios de Dios le volvieron las espaldas y siguieron al príncipe de las tinieblas el demonio”. BONAFÉ (1659): *op. cit.*, p. 39.

<sup>560</sup> RAMIREZ GRIMALDO (1649): *op. cit.*, f.4r.

“[...] pues no solo era el Hijo hecho hombre, en cuanto hombre menor que el Padre, sino menor que los Ángeles, de qué podía tener envidia [Luzbel]? Yo lo diré. De ver que no solo había de adorar la carne humana de Cristo unida al Verbo si no que había de ver pasar sobre los coros de los ángeles, querubines, y serafines [a la Virgen] pues siempre tuvo Recelo que una mujer lo había de vencer, y así llevo a tentar a Eva y no Adán, que se yo si por esto receloso por lo que tenia de representar a María: que me motiva á pensar con piadoso, celo, que pasaría luzbel con que los ángeles, adorasen a el verbo hecho [f.5v] hombre, pero envidiaba, que otra humana naturaleza fuese adorada, y colocada sobre la angélica [...]”<sup>561</sup>

La obra del jesuita Rafael de Bonafé se convirtió en el manual de la devoción a los siete Príncipes en Nueva España y el resto de autores que le prosiguieron lo reconocen y siguen los planteamientos allí dispuestos. La siguiente obra en aparecer tardó en hacerlo. Se trata de la *Semana angélica* de Alonso Alberto de Velasco, cura de la parroquia del Sagrario de la Catedral de México que, recordemos, vio la luz en 1682. La obra de Velasco tiene una función más práctica. Relata los orígenes del culto, dispone los lineamientos iconográficos para la representación de los siete Príncipes, recoge sus prerrogativas y plantea el modo en el que debe disponerse la práctica devocional de la “semana angélica”. El mismo año publicó una *Addición a la Semana angélica*, reeditada en los dos años siguientes. En esas pocas hojas precisa algunos puntos como fruto del diálogo mantenido con el jesuita Antonio Núñez, miembro de la congregación de la Purísima de la que Alonso Alberto de Velasco también era prefecto. Estas noticias dan cuenta del interés existente sobre la devoción a estos siete seres angélicos principales, tema sobre el cual Antonio Núñez había instruido en diversas pláticas morales a sus compañeros de la citada congregación.

La *Semana angélica* proporcionaba una práctica devocional que daba comienzo en domingo. Cada uno de los días estaba dedicado a uno de los siete Príncipes, empezando por san Miguel. El fiel devoto había de rezarle diversas oraciones y repetir, en varios momentos del día, una jaculatoria al ángel de turno así como una oración especial en la noche junto con un Ave María. Esta práctica se completaba con una planificación mensual y anual en la que se debía cumplir con diversas disposiciones como la comunión o la confesión. Alonso Alberto de Velasco publicó también en 1682

---

<sup>561</sup> RAMIREZ GRIMALDO (1649): *op. cit.*, f.5v-6r.

una *Concordia espiritual de las siete misas del Espíritu Santo* dedicada a estos seres angélicos. La promoción de estas prácticas estaba acompañada de indulgencias concedidas por los obispos de México y Michoacán. Así Francisco de Aguilar Ceijas, obispo de Michoacán, por medio de un decretó del 6 de marzo de 1682 concedió cuarenta días de indulgencias a los sacerdotes que celebrasen en la Pascua de Pentecostés las siete misas ofrecidas al Espíritu Santo por medio de los siete Príncipes, o a las personas que las mandaran hacer.<sup>562</sup> Alonso Alberto de Velasco informa que tras la aprobación por parte del obispo de México de otras indulgencias a quienes practicasen estas siete misas, se propagó no solo por las iglesias de México sino por todo el virreinato de Nueva España esta práctica “con gran solemnidad y devoción”.

La prueba de la realización de estos ejercicios lo tenemos de nuevo en Puebla donde se llevaron a la imprenta diversas versiones a modo de septenarios. A diferencia de la *Semana angélica* y la *Concordia espiritual* de Alonso Alberto de Velasco, en Puebla se vinculan de forma más directa estas prácticas con la Virgen María. En realidad están relacionadas con los “siete gozos de la Virgen”, práctica devocional difundida en Nueva España especialmente a partir de la obra *Cielo estrellado de María*, del jesuita Juan de Alloza. En él se dice que santo Tomás Cantuariense rezaba cada día siete Avemarías en reverencia de los siete gozos de la Virgen y que un día se le apareció la misma Madre de Dios para indicarle que tal gesto era de su agrado. Aunque se trata en realidad de una práctica difundida desde época medieval, este es el sentir de un septenario anónimo publicado en Puebla a principios del siglo XVIII.<sup>563</sup> Según este texto, la primera vez que se llevó a cabo en Puebla esta actividad fue el año de 1708, desde donde se difundió al

---

<sup>562</sup> VELASCO, Alonso Alberto de (1682): *Concordia espiritual de las siete misas del Espíritu Santo, para pedir sus dones, y el remedio de todas nuestras necesidades, por intercesión de los siete Príncipes asistentes à su divino Trono*, México, por Francisco Rodríguez Lupercio.

<sup>563</sup> (c.1712): *Septenario Dulce, y devoto, y exercicio tierno, que se puede tener en la octava de la Assuncion (sic) de Nuestra Señora. Comenzandose desde el dia diez y seis de Agosto hasta el dia veinte y dos, o en otro tiempo del año, en memoria de los siete especiales Gozos, que goza la Santissima Señora en el Cielo. Proponense los motivos que mueve à tan Santa Devocion, y el modo con se ha de hazer. A devocion de dos Sacerdotes devotos de la Santissima Virgen. Dedicado à los Santos Angeles especialmente à los Siete Espíritus asistentes al Throno de Dios, y de Maria humildissimos siervos*, Puebla, en la Imprenta de Miguel de Ortega y Bonilla.

resto de poblaciones de la diócesis y del resto del virreinato.<sup>564</sup> Los siete Príncipes aparecen vinculados al estar considerados como los principales asistentes de la Virgen.

En el jesuita Colegio de San Ildefonso de Puebla se celebraba anualmente una fiesta a estos siete Príncipes que tenía lugar el cuarto domingo de octubre. Su promotor fue el jesuita Manuel Miguel y Catarroja. Como preparación de la fiesta solemne, se realizaba un septenario donde cada día volvía a estar dedicado a uno de estos siete ángeles. Se recomendaba iniciarlo por medio de una confesión, para estar en gracia, seguido de una “fervorosa comunión”. Se recomendaba también realizar una buena acción cada día, además de seguir las diferentes oraciones dedicadas al ángel correspondiente. En la iglesia del citado Colegio de San Ildefonso tenía lugar la fiesta señalada, con misa cantada y su correspondiente sermón. La asistencia a tal evento era el último de los ejercicios a realizar. Debió ser todo un acontecimiento en la ciudad sobre todo si tenemos en cuenta que se elegía a siete Pobres a quien se les daba ropas nuevas. Una lámpara encendida recuerda el resto del año la devoción que se vive en ese día solemne.<sup>565</sup>

En Puebla se acaba por confirmar que el culto a los siete Príncipes tuvo como principales promotores a la Compañía de Jesús. Esto forma parte de un programa ideológico de la propia orden sobre sus prácticas misionales, tanto la expansión del evangelio como la instrucción de los fieles. Todo ello denota una intención de control social y político. Las imágenes y las propias prácticas de devoción cumplen con ese propósito. Estos ejercicios forman parte de la vida cristiana del creyente y en su constante repetición promueven una fe cada vez más fervorosa. Con la devoción a los siete Príncipes, por medio de la promoción de estas prácticas y con ayuda incluso de indulgencias, se conseguía prestigiar a la Compañía.

La habilidad se demostraba al permitir una continuidad diaria de la devoción impidiendo la laxitud en la práctica cristiana. Pero no se trataba de una repetición

---

<sup>564</sup> (c.1712): *Septenario Dulce... op. cit*, p. 21.

<sup>565</sup> (1716): *Devocion a los siete principes angeles svpremos de el cielo poderosos intercesores de los que vivimos en la tierra. Distribuida en un saptenario. En que cada principe, tiene fu Dia. Y todos juntos tienen su Fiesta*, Puebla, Imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla, p. 3-6.

sistemática y, con el tiempo, monótona. La devoción a estos siete asistentes permitía completar todo lo necesario para una buena disposición del devoto y garantizar el advenimiento de la gracia. El modo fue el siguiente: cada uno de los ángeles estaba “especializado”, por medio de sus funciones y prerrogativas, con un aspecto de la vida del cristiano dirigido a salvar su alma. Así aparecen como patronos de la confesión, de los penitentes, abogados del cristiano ante Dios, dispensadores de la gracia y ejecutores del castigo. El mensaje para el fiel devoto era que la Compañía de Jesús ofrecía un buen garante para vivir una vida de perfecto cristiano sin apartarte de Dios, algo que los jesuitas explotaron desde los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola.

Como se puede comprobar, con la obra de Alonso Alberto de Velasco se operaba un cambio notable en el culto a los siete Príncipes. En un principio esta devoción había estado plenamente relacionada con la realeza ofreciendo un discurso de exaltación concepcionista pero también en clave mesiánica y escatológica. Con la *Semana angélica* de Velasco, se convirtió plenamente en una devoción popular. Por ello se incide en aspectos cercanos y en el ejercicio de prácticas piadosas, sin abandonar los asuntos más esenciales del culto que lo relacionan con aspectos fundamentales de la angelología y del papel primordial de estos seres en el orden jerárquico. Es verdad que Rafael de Bonafé atiende de forma amplia a los aspectos definatorios de los siete Príncipes y a la “historia” de san Rafael, en la línea de las clásicas obras de promoción de un santo o devoción. Andrés Serrano, tanto en su primera obra *Feliz memoria de los siete Príncipes* publicada en México en 1699, como en su segunda versión ampliada de 1707, combina este nuevo perfil recuperando también el papel tradicional de los siete Príncipes como protectores de la monarquía y patronos de la evangelización.

La figura y personalidad de este jesuita nacido en Murcia sigue siendo un misterio y los que se han ocupado de ella apuntan el bajo interés que ha despertado por los americanistas y investigadores de la cultura hispánica.<sup>566</sup> Nació el 15 de octubre de 1655 y partió siendo novicio hacia Filipinas en 1671.<sup>567</sup> Visto generalmente como una

<sup>566</sup> MUJICA (1996): *op. cit.*, p. 91.

<sup>567</sup> E. O'NEILL, Charles, DOMÍNGUEZ, Joaquín M<sup>a</sup> (2001): *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, Madrid, Institutum historicum S.I., Roma / Universidad Pontificia Comillas, pp. 3559-3560.

suerte de místico, los datos conocidos de su trayectoria personal desvelan que en él también existía el calor de la ambición y la proyección social. Es verdad que sus obras fueron fundamentales para la reactivación del culto angélico pero también lo es que para entonces éste ya se encontraba activo en Nueva España. También es cierto que su obra constituye la síntesis más notable como tratado de estos siete Príncipes pero se debe reconocer que la gran mayoría de estas disposiciones ya estaban presentes en la obra de Rafael de Bonafé. En este sentido, el mayor mérito de Serrano es declarar de forma más evidente su seguimiento del *Beato Amadeo* —así dice que es conocido en Portugal, de donde era originario— incluso el hecho de citar en varias ocasiones al abad Joaquín de Fiore.<sup>568</sup> Estos dos últimos datos permiten apreciar el interés del jesuita murciano por reavivar un discurso escatológico que quizás estuvo siempre presente en Nueva España.

La primera aproximación que se le conoce a Andrés Serrano sobre este asunto tuvo lugar en 1694, en el sermón pronunciado con ocasión de la dedicación de una capilla a los siete Príncipes de la iglesia de la Virgen de Guía, en las afueras de la ciudad de Manila.<sup>569</sup> Era entonces maestro de Prima de Sagrada Teología en el Colegio de San Ignacio de Manila y rector del Colegio de san José de la misma ciudad. Desde el púlpito introduce la historia del culto y compara aquella modesta capilla “en el fin del mundo” con la levantada en el templo romano de Santa María de los Ángeles.<sup>570</sup> Los siete Príncipes son presentados como asistentes especiales de la Virgen. La situación descrita por Serrano hace pensar en que habían sido malos años para la ciudad de Manila en los que “parece que nos ha dejado esta Señora”. El jesuita amonesta a los presentes y les recuerda que María aunque, como Madre de Misericordia, suele actuar en defensa de sus fieles, también sabe castigarlos en escarmiento por sus deslices:

---

<sup>568</sup> Mujica defiende que en realidad Serrano se toma muchas libertades a la hora de interpretar lo que dice Amadeo de Portugal en su *Apocalipsis nova*. MUJICA (1996): *op. cit.*, p. 95.

<sup>569</sup> El sermón está inserto con numeración propia en su primera obra *Feliz memoria de los siete Príncipes*, de 1699. La fecha de predicación se colige del contenido del texto, al decir que tuvo lugar 178 años después de la aparición en Palermo del fresco original con los siete Príncipes (1516).

<sup>570</sup> SERRANO, Andrés (1699): “Sermon en la dedicacion de la misma capilla, que a la gloriosa memoria de los siete Primogenitos de la gracia Principes de la Gloria. Miguel, Gabriel, Raphael, Uriel, Sealtiel, Jehudiel, Barachiel”, en *Feliz memoria... op. cit.*, f.12r.



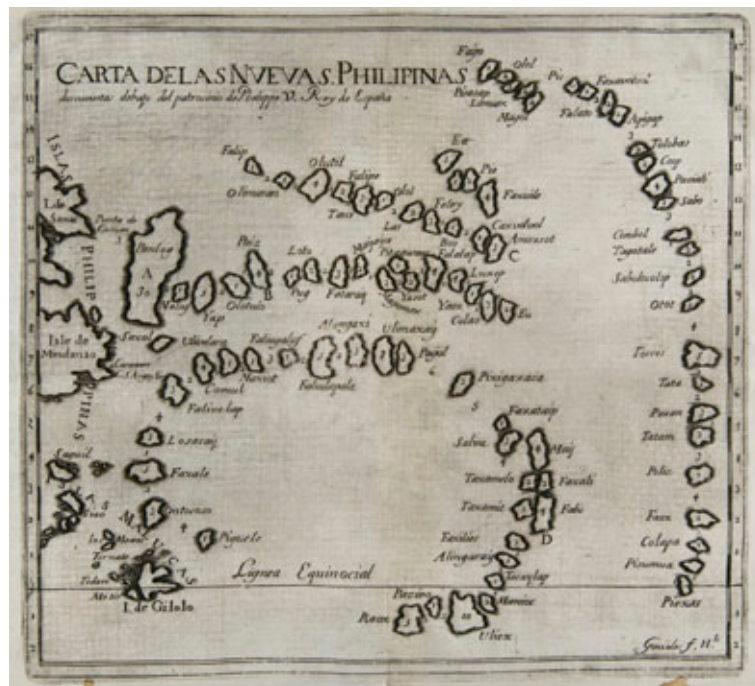
“Cuanto yerra nuestra presunción! Peligro hay, y mucho, en enojar a María: peligro hay que nos mire con ojos indignos, y aun hay peligro que descargue su acero sobre nuestras duras cervices. Tales somos, tales nuestras obras, tales nuestros proceder, tales nuestras impurezas, que haremos que la paloma mansa se enoje, y aun le pongamos la espada en la mano para que nos hiera [...] los pecados que se cometen en confianza de la devoción de esta divina paloma, las torpezas que se preparan debajo de las alas de su patrocinio, los odios e injusticias que se tragan abusando de su piedad, hacen que esta Señora tome la mano con tan celosa (que lo es la paloma) para vengar los agravios que hacen contra Dios y de alguna manera se adelante su ira a la ira de Dios”<sup>571</sup>

La cercanía de los siete Príncipes con la Virgen los convierten en los intercesores perfectos para solicitarle a ésta su gracia. La erección de la nueva capilla en dedicación de estos seres angélicos se convierte en una petición de amparo a la Virgen en su santuario de Guia, extramuros de la ciudad, para que su cercanía con la muralla de Manila sirva de protección de toda la gente que habita en ella. Debió ser éste el estímulo que le movió a escribir su *Feliz memoria de los siete Príncipes*. Para entonces es ya catedrático de Teología en el citado Colegio de San Ignacio. En el propio título se declara la intención de Serrano de rescatar del olvido en el que según su opinión ha caído el culto a los siete Príncipes. Para ello acompaña su obra con una *setena* en la que vuelve a repetirse la misma práctica de siete días en dedicación de esta devoción. Si Velasco se detenía en presentar y explicar la iconografía de estos siete ángeles principales, Andrés Serrano señala que el fiel debe dar comienzo a la semana poniéndose delante de la imagen de estos siete Príncipes, a quienes corresponde dedicarles la primera misa. Atendiendo al poder persuasivo de la imagen hizo acompañar la segunda versión de su obra publicada en Amberes —aunque se ha defendido que puede tratarse en realidad de una edición apócrifa peninsular— con el grabado de Wierix sobre los siete de Palermo [fig. 252].

Para su obra *Los siete Príncipes de los ángeles validos del rey del cielo* amplía los *anexos* que acompañaban la edición y incluye la *Adición a la Semana angélica* de Velasco. Pero estos no son los únicos cambios. La segunda versión es en realidad una obra ampliada y modificada en algunos puntos en la cual se defiende en una “protesta del autor” de los problemas acarreados por la inquisición por haber citado el libro de

<sup>571</sup> SERRANO (1699): “Sermón...”, *op. cit.*, f. 14r-14v.

Esdras. La publicación de su segunda obra está inmersa en un contexto de su viaje a Europa formando parte de una actividad de promoción poliédrica. La obra de Serrano encierra así una visión escatológica de la realidad más inmediata, de la evangelización y del papel de la Compañía de Jesús y de la monarquía en todo ello. Estos aspectos están relacionados con la devoción a los siete Príncipes, el proceso de evangelización en el Nuevo mundo y el programa político y religioso de los jesuitas y de la monarquía hispánica. Sólo hizo falta un fenómeno que pusiera de nuevo en funcionamiento estas ideas y éste cayó en manos de Serrano tomando la forma de unas nuevas islas descubiertas sobre las que expandir el evangelio.



**Fig. 259.** Carta de las Nuevas Islas Filipinas, principios s. XVIII, en Andrés Serrano, *Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción*, Bruselas, 1707.

El origen de todo ocurrió diez años antes de la publicación de la edición en Madrid de la obra de Andrés Serrano. Los jesuitas afincados en Filipinas tienen noticias de la existencia de unas islas en las que sus habitantes no habían sido cristianizados. Éstas se encontraban entre las Filipinas y las Marianas y fueron identificadas con el nombre de islas Pais o Palaos [fig. 259]. Con el propósito de poder emprender tareas misionales en aquellas tierras, Pablo Clain en su función de secretario de la provincia de Filipinas de la Compañía de Jesús remite esta información por carta al padre General de

la Orden el 10 de junio de 1697.<sup>572</sup> Con la habitual retórica eclesiástica se lamenta el jesuita que, por la falta de misioneros, mueran sin ser bautizados los habitantes de aquellas islas, unidas entre ellas por estrechos de agua. Él mismo fue protagonista del conocimiento de aquellas nuevas tierras cuando acompañaba al padre provincial en una visita pastoral al pueblo de Guiguan, en la isla de Samar. El sacerdote jesuita destinado en aquella población les contó que el día de los inocentes de 1696 fueron llevados en su presencia varios naturales de unas islas aun desconocidas. Estos habían arribado a Samar en dos canoas que un fuerte viento había desviado de su trayectoria. Sus polizones informaron que del lugar del que venían había cerca de 87 islas situadas hacia el sudoeste de Filipinas.

Las descripciones y el emplazamiento coincidía con un descubrimiento sucedido una década antes después que un navío español alcanzara por problemas de temporal una isla que llegaron a llamar La Carolina en honor del entonces rey Carlos II, también conocida como San Bernabé al haber llegado en el día de la fiesta de este santo. El gobernador de Filipinas mandó varias veces al navío que todos los años se acercaba a las islas Marianas para que inspeccionase la zona y diese noticia de aquellas islas, pero tal empeño resultaba en vano. La resistencia del descubrimiento y exploración de estas islas situadas en un extremos aun más oriental de cristianismo convertían el hallazgo y esta nueva ocasión de evangelización en un hecho providencial, lo que supo ver muy bien Serrano.

En los primeros años del siglo XVIII, Andrés Serrano realizó un viaje a Europa con el propósito de encontrar los apoyos necesarios para la evangelización de aquellas islas por parte de la Compañía de Jesús. Empezó el viaje ocupando su nuevo cargo de Procurador General de la Provincia de Filipinas y llegó hasta Roma donde fue recibido por Clemente XI, consiguiendo su pleno apoyo en esta tarea de evangelización

---

<sup>572</sup> La copia de la correspondencia, los decretos y memoriales se acompañan a la segunda edición de 1707 de Serrano con el siguiente título: “Breve noticia del Nuevo descubrimiento de las islas, Pais, ò Palaos, entre las Philipinas, y Marianas; y del ardiente, y fervoroso zelo, con que le promueven la Santidad de N.M.S.P. Clemente Papa XI pos sus breves Apostólicos; el Christianissimo Rey de Francia Luis XIV el Grande por su Real Carta; y nuestro piadosissimo, y Catolico Monarca Felipe V por su Decreto, y Reales Cédulas, en Consulta de su Real, y Supremo Consejo de las Indias”. Serrano también acompaña su libro con una copia del mapa de las islas [fig. 259].

la cual contó con su bendición apostólica y con la concesión de indulgencia plenaria para los misioneros que participaran de ella. A principios de marzo de 1705 se tienen noticias de la intención de Andrés Serrano de dejar Roma y partir hacia Versalles donde fue recibido por Luis XIV. La intención de Serrano era recabar todos los apoyos suficientes para conseguir del nuevo monarca Felipe V el respaldo económico a su empresa. En junio de 1705 el monarca francés escribía a su nieto, situado a la cabeza del trono español, emplazándole a que recibiera al jesuita y sostuviera todo el apoyo requerido para iniciar los trabajos de confinamiento de un plantel misional. El último éxito lo consiguió al ser atendido por el monarca español a quien notificó por medio de un memorial firmado el 27 de agosto de 1705. En la descripción que Serrano realiza de aquellas nuevas islas recupera los viejos tópicos aparecidos durante el descubrimiento europeo de América. En aquel proceso de aculturación Europa miró a América bajo su óptica introduciendo de lleno al nuevo continente en la propia historia antigua.<sup>573</sup> Se rescataron antiguos mitos medievales, de base clásica, que fueron revividos por los primeros conquistadores. Un fenómeno característico fue el de los monstruos geográficos, seres fantásticos que la mentalidad medieval situaba en los confines del mundo y que fueron ampliamente representados en la cartografía renacentista y barroca.<sup>574</sup> En la carta que Pablo Clain escribió al padre General de la Orden, así como en el memorial de Serrano para Felipe V, se habla de que hay algunas de aquellas islas en las que solo habitan mujeres que “al modo de las antiguas amazonas” solo reciben visita de los hombres una vez al año para que les den hijos. Estos relatos responden al tópico del nuevo mundo como lugar habitado por salvajes y, por tanto, justifica la necesidad de civilizar aquellas tierras.

---

<sup>573</sup> Un ejemplo de este ejercicio de asimilación del pasado prehispánico en Nueva España es mi anterior trabajo, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, HORCAJADA CAMPOS, Patricia (2008): “La cultura náhuatl y los augurios de la venida de los conquistadores. Su papel en la asimilación europea del descubrimiento”, en FERRER MAESTRO, J., BARCELÓ, P. (ed.): *Europa: historia, imagen y mito / Europa: Geschichte, Bilder und Mythos*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 375-390.

<sup>574</sup> Se les llama monstruos geográficos porque sirvieron para fijar el espacio que se descubría puesto que, tal y como fueron apareciendo los mitos de seres como los orejones, patagones o las Amazonas, sus nombres se asociaron al espacio geográfico que se les vinculaba. De este asunto me ocupo en un trabajo en curso con el título, *Visiones de América desde la Europa de los siglos XVI y XVII*.

La segunda edición de Andrés Serrano de su obra sobre los siete Príncipes surge como fruto de este viaje convertido en una suerte de promoción personal y de la Compañía de Jesús que él aprovechó para promocionar la devoción a estos seres angélicos y con ellos restaurar la tradición inaugurada por los Austria de tenerlos como sus principales protectores. El beato Amadeo de Portugal había dejado escrito en su *Apocalipsis nova* la base para una visión escatológica del culto angélico que la propaganda imperial de los Austria hispánicos supo traducir en una elección mesiánica. El mensaje era que el culto a los siete Príncipes, defensores primados de la Inmaculada, permitiría la llegada de un papa angélico que, en alianza con un monarca universal, vencería al Anticristo y daría con ello paso al final de los tiempos.<sup>575</sup> Al parecer, este tópico residió en la espiritualidad hispánica del siglo XVII donde sor María de Ágreda fue visitada por seis ángeles que le revelaron que España sería una Nueva Israel donde tendría la aparición de los profetas del final de los tiempos.<sup>576</sup> El culto a los siete Príncipes que presenta Serrano no se detiene únicamente en sus funciones particulares en virtud de la devoción particular sino que recupera esta visión más profunda que nunca dejó de estar presente en los anteriores autores. A este grupo angélico se le encomendaba empresas de mayor envergadura que afectaban al conjunto de la humanidad. En virtud de su situación dentro de la jerarquía celeste, se les presenta como custodios y guardianes de los reinos y del gobierno de la Iglesia. Eran vistos como embajadores de Dios para las causas que afectaban a los hombres y como los principales protectores de la cristiandad.

El asunto de la relación entre el poder monárquico y los siete Príncipes es el que sirve de resorte de la segunda edición de Serrano la cual, como él mismo declara, se realizó estando en Madrid donde el jesuita trabajó ordenando y disponiendo el material para su publicación. Una de las intenciones declaradas de Andrés Serrano era dar a conocer su obra en el viejo continente en un claro intento de promoción personal (recordemos que su *Feliz memoria* se había publicado en México). Para ello contó con

---

<sup>575</sup> MUJICA PINILLA (2001): *op. cit.*, p. 228.

<sup>576</sup> MUJICA PINILLA (1996): *op. cit.*, p. 30; Ramón Mujica presenta la existencia de un manuscrito en la biblioteca Nacional de Madrid, cfr. ÁGREDA, sor María de

la ayuda de un viejo conocido, el General Domingo Ruíz de Tagle, caballero de la Orden de Alcántara que había sido el encargado de capitanear el Galeón de Manila a Nueva España. Serrano le agradece en una carta escrita en Sevilla y fechada en 15 de octubre de 1707 el haber patrocinado la publicación de esta segunda edición que está dedicada a Felipe V. Domingo Ruiz de Tagle pertenecía a una de las familias más influyentes de Nueva España, que controló durante un largo periodo el comercio del Galeón de la carrera de indias y el comercio de indias casi como un monopolio.<sup>577</sup> La familia Tagle había ayudado económicamente a Felipe V en la guerra de sucesión. Con toda probabilidad, la publicación de la obra de Serrano responde a un segundo interés: cumplir con el deseo de Domingo Ruiz de Tagle de recordarle al nuevo monarca su apoyo.<sup>578</sup> En la portada queda declarado que es él quien sufragó la edición y se acompañó también la misma con un grabado de Felipe V.<sup>579</sup> Todo ello le sirve de excusa al jesuita para restaurar en la figura del Borbón la antigua devoción regia sobre estos siete Príncipes que en su opinión había estado dejada de lado en los últimos años:

“Es la devoción de los siete Angélicos Príncipes una mina opulenta (sepultada en la profundidad de un rudo olvido) que no es menester sino cavar en ella un poco, para hallar riquezas indecibles, y bienes inestimables. Y en este tiempo, en que nuestra Monarquía Española padece, de la emulación enemiga, tan rabiosos huracanes, no será ligereza creer, que ha querido Dios, se descubra en España esta rica mina: para que con nuevos obsequios à la Divina Majestad (por medio de sus grandes Validos) merezcamos, que asistan ellos à nuestro Católico Monarca Felipe V. Como Ángeles de guarda de su Real persona, Capitanes Generales de su ejército, y Protectores de una universal felicidad para todos sus reinos”<sup>580</sup>

<sup>577</sup> Este procedía hacia el camino de Manila a Acapulco y de allí, las mercancías que se dirigían al nuevo continente, atravesaban el istmo hasta Vera Cruz. Los Tagle monopolizaron este comercio, llegando a tener problemas con las autoridades virreinales que incluso arrestaron a uno de los miembros de la familia por considerar ilícita su actividad, aunque su apoyo explícito y cercanía con Felipe V le sirvió finalmente de defensa. Agradezco estos datos y su ayuda a Iván Escamilla, del instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.

<sup>578</sup> Así lo expresa Serrano en la carta que le escribe a Domingo Ruiz de Tagle y cuya copia acompaña también la edición de 1707: “[...] suponiendo, que no podía hacer a V.S. mayor obsequio, que poner esta obra a los reales pies de su majestad, lo hice así, dedicándosela: tanto por honrar su frente con tan augusta sombra, y real patrocinio; como porque se el gusto, con que V.S. recibirá este culto de nuestro gran Monarca, como quien es fidelísimo Vasallo, que a mirado siempre por su mayor honra, y exaltación, y le ha servido con singular esmero en los puestos honoríficos, que en su Real nombre ha ocupado VS.”

<sup>579</sup> En algunos ejemplares se trata de un retrato del rostro y, en otras, de un retrato ecuestre.

<sup>580</sup> SERRANO (1707): “Prólogo al devoto lector”, en *op. cit.*

La vinculación del culto a los siete Príncipes sucede desde los Reyes Católicos, lo cuales habían mandado construir el templo de San Pietro in Montorio por consejo del propio beato Amadeo. El propio beato, hermano materno de Beatriz de Silva, amiga íntima de la reina Isabel, le había asegurado que de esa forma conseguirían el tan deseado hijo varón. Desde los inicios, el culto angélico se vinculó a la creciente monarquía hispánica y en un aspecto tan crucial como lo era la continuidad de la misma por medio de la sucesión. Esta idea prosiguió con Carlos V y Felipe II, insertándose en el programa ideológico imperial. No en vano la familia real es quien mira, desde el balcón falseado en la escalera de las Descalzas Reales de Madrid —en la pintura mural que los sustituyen— a los siete Príncipes, principales asistentes de su poder y gobierno por todo el orbe.<sup>581</sup> La continuidad monárquica había sido un asunto clave. En Nueva España se les pidió amparo en el buen gobierno y protección a Carlos II, último de los Austria, todo ello promovido por las indulgencia concedidas por el obispo de Michoacán, Francisco Aguilar Ceijas, mencionadas anteriormente. Andrés Serrano vuelve a reactivar parte de estos aspectos en el prólogo al congratularse por el nacimiento del heredero al trono, el futuro y breve Luis I, y al presentar a estos siete ángeles como protectores del príncipe.

El discurso político que empieza a hilvanar en su obra a los siete Príncipes pretende restituir el mesianismo monárquico del siglo XVI, enlazando a Felipe V con la tradición de los Habsburgo como un nuevo emperador, monarca de dos mundos. Para ello se sirve del papel de los siete Príncipes como patronos de la evangelización y de ésta como especial empresa escatológica. Los siete Príncipes, como los ojos del Cordero del *Apocalipsis* (Ap 5, 6), son para Alonso Alberto de Velasco los encargados de propagar la verdad evangélica, de hacer que la gente “abra los ojos a la luz de la fe”.<sup>582</sup> Este protagonismo y tradicional patronazgo regio es el que hizo aflorar su devoción en Nueva España durante los primeros momentos de la evangelización. Su recuperación

<sup>581</sup> MORÁN TURINA, Miguel (2010): “La escalera del convento de las Descalzas Reales de Madrid”, en *Obras maestras restauradas. Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, pp. 39-54; ÁVILA VIVAR, Mario (2011): “Relaciones del P. Jerónimo Gracián con las series angélicas de los monasterios reales madrileños. Origen y evolución de las series de los siete Príncipes de los Ángeles”, *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, n. 189, pp. 52-72.

<sup>582</sup> VELASCO (1682): *op. cit.*, f.33v.

vinculada al nuevo monarca es presentada con Serrano con el mismo propósito. Así Felipe V es presentado como patrocinador de un descubrimiento que había sido providencialmente determinado convirtiendo aquellas islas en unas “Nuevas Filipinas”, resaltado con ello también la nueva empresa misional del jesuita Serrano.

Tras su larga estancia en Europa, y después de haber conseguido las autorizaciones y apoyos necesarios, el jesuita Serrano regresó en 1708 a Filipinas desde donde empezó a disponer todo lo necesario para emplearse en la evangelización de las islas Palaos. Fue el inicio de un proyecto ambicioso que tuvo un final inesperado. Organizó una primera expedición en 1709 que fracasó. A aquella le siguió otra hacia Palaos un año después con cuatro jesuitas, desapareciendo dos de ellos en una de las islas. En 1711 salió Andrés Sánchez en busca de estos dos compañeros pero falleció en medio del océano al naufragar su nave por culpa de una tormenta.<sup>583</sup> Aunque dejó inconcluso su proyecto misional, su principal herencia fue la segunda edición de la obra de los siete Príncipes. Su enorme difusión estuvo detrás de la reactivación del culto angélico en el continente americano, tanto en Nueva España como en Perú. Sus postulados se insertan en un proyecto mayor donde el culto angélico y el inmaculismo funcionan como piezas de engranaje en un mecanismo de base escatológica y mesiánica que estuvo en funcionamiento con mayor o menor ritmo desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII.

#### EL ESTANDARTE DEL PRÍNCIPE DE LOS ÁNGELES. SAN MIGUEL, EMBLEMA DE LA DEFENSA POLÍTICA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN NUEVA ESPAÑA

Al abordar el tema de los siete Príncipes se ha puesto sobre la mesa el asunto de la relación entre el culto angélico y el poder monárquico así como su vinculación con la defensa concepcionista. En el caso del arcángel san Miguel estas relaciones se acentuaron en la visualidad artística así como en las obras y tratados de devoción. Se

---

<sup>583</sup> E. O'NEILL, DOMÍNGUEZ (2001): *op. cit.* pp. 3559-3560.



convirtió en habitual su representación portando un estandarte que lo identificaba como capitán de las huestes angélicas. Su relación con la monarquía hispánica también aparece desde antiguo. El jesuita Eusebio de Nieremberg deja escrito en su tratado sobre san Miguel el uso que los monarcas europeos hicieron de este ángel para combatir la idolatría y su especial relación con la historia hispánica recordando cómo los visigodos abdicaron del arrianismo en el día dedicado a dicho ángel.<sup>584</sup> El vínculo se acentúa con la dinastía de los Austria donde Nieremberg apunta que Rodolfo I fue electo emperador en ese mismo día. Además, para este jesuita había sido destinado como especial “ángel de la guarda de la Santísima Virgen desde el instante mismo de su concepción”.<sup>585</sup> Andrés Serrano volvió a recordar el patrocinio de san Miguel sobre la monarquía hispánica aunque lo hizo extensible al resto de los siete Príncipes. Es como fruto de esta tradición que se gestó en la visualidad artística la imagen de san Miguel portando el estandarte de la Inmaculada.



**Fig. 260.** Alegoría de Felipe IV como defensor de la Inmaculada, Marcos Orozco, 1653, portada de la obra de Juan Antonio Velázquez, *Philipo IIII Hispaniarum Regi Catholico*.

<sup>584</sup> NIEREMBERG, Eusebio (1643): *Devoción y Patrocinio de San Miguel, Príncipe de los Ángeles, Antiguo Tutelar de los Godos, y Protector de España*, Madrid, p. 200. [citado por MUJICA (1996): *op. cit.*, p. 29-30 (nota 22)].

<sup>585</sup> NIEREMBERG (1643): *op. cit.* [citado por GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, p. 214. Esta autora sigue en su estudio una edición madrileña de 1757 de la obra del Nieremberg].

Este tipo iconográfico se configuró como una variante de la imagen de san Miguel *archiestratega* aparecida ya en pleno barroco.<sup>586</sup> En el seno de la defensa de la doctrina de que María había sido librada del pecado original desde el primer instante de su Concepción se generaron estos blasones con la imagen de la Inmaculada portados por santos y personalidades de la época.<sup>587</sup> El origen simbólico del estandarte se encuentra en los blasones militares que encabezaban la tropa, identificándolos a todos en un mismo grupo, indicándole el motivo por el cual luchaban. Juntos con otros símbolos, tales como los escudos reales, los lábaros y pendones, fueron las enseñas capaces de mover e identificar a un ejército y a su pueblo. El estandarte también es en sí mismo un objeto religioso pues encabezaba a las cofradías y feligreses en diversos actos litúrgicos. Estas procesiones tenían lugar en momentos señalados del calendario festivo. Los monarcas españoles también se sirvieron de ser representados portando un blasón con la imagen de la Inmaculada, como es el caso de Felipe IV en un grabado de Marcos Orozco que ilustra la portada del libro *Philipo IIII Hispaniarum Regi Catholico* del jesuita Juan Antonio Velázquez [fig. 260].<sup>588</sup> La creación de esta imagen de san Miguel portando el estandarte inmaculista revela el carácter hispánico del tipo iconográfico y su disposición política.

---

<sup>586</sup> Enrique Olivares se ocupa de la imagen de san Miguel *Archiestratega* en la obra colectiva *Los tipos iconográficos* coordinada por Rafael García Mahiques, de próxima publicación. En mi caso me encargo del apartado sobre *san Miguel con estandarte inmaculista*. Este trabajo forma parte de los resultados presentados por el Grupo de Investigación APES en su proyecto HAR 2008-004437/ARTE del Ministerio de Ciencia e Innovación.

<sup>587</sup> Recordemos como en el templo del Carmen de San Luís Potosí (México) el profeta Elías encabezaba el séquito que acompañaba al carro triunfal de la Virgen del Carmen portando también un estandarte con la imagen de la Inmaculada [fig. 227].

<sup>588</sup> Felipe IV aparece desprendido de sus armas terrenales y enarbolando dicho estandarte inmaculista. En su otra mano porta un globo terráqueo mientras está siendo coronado por la Fama y la Victoria. Martínez, Iván, «Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 123-154; Cuadriello, Jaime, «Virgo potens' La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico» en Gutierrez Haces, Juana (coord), *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, 2008, pp. 1169-1263.



**Fig. 261.** Alegoría de España Triunfante con estandarte inmaculista, Augustin Bouttats, 1682, portada de *España triunfante y la iglesia laureada por todo englobo del mundo por el patrocinio de María Santísima*, de Antonio de Santa María, Hispanic Society of New York.

La fuente literaria que sirve de apoyo para la creación de este tipo iconográfico vuelve a ser el Apocalipsis y la conocida batalla de san Miguel y sus ángeles contra el dragón de siete cabezas (Ap 12, 7-9). Este episodio sucede en apoyo a la aparición de la *mulier amicta sole*. Es de esta forma como se asocia principalmente la figura de san Miguel con la defensa del misterio concepcionista. Pero el origen del propio tipo se produce por su asimilación como patrono del imperio y de la especial custodia del asunto de la Inmaculada que hicieron los monarcas españoles. La creación del tipo iconográfico puede haber sido incitada por el grabado de Augustin Bouttats, de 1682 [fig. 261]. Éste ilustraba el libro de Antonio de Santa María dedicado a Felipe IV y titulado *España triunfante y la iglesia laureada por todo englobo del mundo por el patrocinio de María Santísima*. En él se

muestra una personificación de España con los atributos bélicos de la diosa Atenea, con coraza, yelmo y estandarte. La novedad en esta imagen es la inclusión en el interior del estandarte de una imagen de la Inmaculada con las iniciales “S.P.Q.HISP.” (El Senado y el Pueblo Hispánico).<sup>589</sup> La obra está dedicada al ya entonces fallecido Felipe IV y se inserta dentro de la producción apologética a favor del reconocimiento dogmático del misterio. La similitud de esta imagen con san Miguel debió facilitar la aparición del tipo iconográfico. Una pintura cuzqueña realiza un traslado directo de este grabado sustituyendo la alegoría de España por el arcángel como príncipe de las milicias celestiales (*San Miguel como patrono de España*, anónimo cuzqueño, s. XVIII, colección Marí Solari, Lima). Formalmente es idéntica pero la inscripción de la lápida<sup>590</sup> se ha modificado, indicando que se trata de un reconocimiento de la labor de patrocinio de san Miguel sobre el territorio hispánico.

Ciertamente no se trata de un tipo iconográfico ampliamente extendido y su existencia se reduce al ámbito hispánico. Cristóbal de Villalpando realizó un lienzo con este asunto en México [cat. 200]. San Miguel aparece de pie vestido con armadura y cargando con el estandarte inmaculista. Este ejemplo constituye el modo habitual de representación del tipo iconográfico. En las representaciones de san Miguel entre los siete Príncipes podía aparecer con el estandarte inmaculista, como en el lienzo anónimo de la iglesia de los siete Príncipes de Oaxaca.

La exégesis que inició Miguel Sánchez comparando la guadalupana con la Mujer del Apocalipsis conllevó la aparición de una variante del tipo en el que aparece portando el estandarte con la imagen de esta advocación. Sucede así con en el san Miguel del altar de los siete Príncipes de la capilla de la Santa Escuela de Cristo, en San Miguel Allende [fig. 258] [cat. 201]. Como móvil de la creación de esta inusual variante hay que sumar el hecho de que san Miguel ocupaba una posición destacada como patrono del virreinato de Nueva España.

<sup>589</sup> Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 112.

<sup>590</sup> “España triunfante y la Iglesia laureada en todo el globo del mundo por el patrocinio de S.<sup>o</sup> Miguel en España”.



**Fig. 262.** *Patrocinio de san Miguel como ángel custodio de la Nueva España y de la Virgen de Guadalupe*, Baltasar Troncoso sobre modelo de Miguel Cabrera, c. 1750, Archivo Histórico de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe.

El culto guadalupano vivió una especial relación con san Miguel en su alcance visual. Miguel Cabrera se encargó de disponer una composición en la que el príncipe angélico carga a modo de atlante con la imagen de la Guadalupe. Su esquema compositivo está formado a partir de modelos medievales del Apocalipsis donde se mostraba un ángel cargando con Dios Padre inscrito en el interior de una mandorla.<sup>591</sup> Para los promotores del culto a la Virgen del Tepeyac esta imagen era una derivación de la original que aparece igualmente cargada por un angelillo identificado con el arcángel san Miguel. Es en la obra de Sánchez donde se establece ya la especial relación de la guadalupana con el capitán de las milicias celestiales en una clara lectura apocalíptica. Esta inclusión de san Miguel en el lienzo de la Virgen de Guadalupe recuperaba su interpretación como patrono hispánico contra la idolatría.<sup>592</sup> El original de Cabrera no ha llegado hasta nuestros días pero sí un

<sup>591</sup> Estos modelos compositivos se repetían en diversos ejemplares como sucede en varios de ellos conservados en la Biblioteca Pública de Nueva York. Cfr. HENKEL, Kathryn (1973): *The Apocalypse*, Maryland, University of Maryland Department of Art, p. 40.

<sup>592</sup> GRANADOS SALINAS (2001): *op. cit.*, p. 218-219.

grabado de Baltasar Troncoso que lo sigue, creando un modelo que permitió su difusión en el virreinato [fig. 262].



**Fig. 263.** *San Miguel lucha contra la bestia de siete cabezas armado con el estandarte immaculista-guadalupano*, s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

La generación de este tipo iconográfico a partir del pasaje literario de la lucha contra el demonio de siete cabezas del Apocalipsis permite que san Miguel aparezca portando un estandarte immaculista, aunque en Nueva España se conoce únicamente esta imagen en su variante guadalupana. Un aguerrido san Miguel, espada en mano, clava el estandarte a modo de lábaro punzante sobre Satanás en la escultura que corona el altar mayor de la capilla del Rosario en la iglesia parroquial de Azcapozalco. Otro lienzo lo muestra también con el estandarte de la Guadalupeana e hiriendo a la bestia [fig. 263].

En la línea de esta imagen triunfal de san Miguel sobre la idolatría y el pecado se fraguó una defensa hispánica de la fe católica —con especial mirada hacia el enemigo protestante— que tuvo como sus principales sustentos el dogma

eucarístico y el misterio concepcionista. El primero de ellos había estado negado por el protestantismo que no creyó en la eucaristía como auténtica transubstanciación de las especies en el cuerpo y la sangre del Cristo. También es cierto que existió oposición por parte de éstos hacia la Inmaculada Concepción pero en este caso la defensa se hace ante los ataques maculistas internos. De nuevo el misterio concepcionista se eleva al mismo nivel que el dogma eucarístico bajo el manto de protección y el auspicio de la monarquía hispánica. Fueron diversos los modelos que sirvieron para representar esta unión y que toman como núcleo esta imagen de san Miguel luchando contra la bestia. El origen de la formación de este tipo eucarístico del triunfo de san Miguel sobre la bestia se encuentra en el propio capítulo 12 del Apocalipsis donde la victoria del capitán angélico y sus ángeles dice haber sido alcanzada “por medio de la sangre del Cordero y de la palabra del testimonio de ellos” (Ap 12, 11). La generación de estas obras novohispanas debió estar propiciada por la circulación de algún grabado devocional que, a manera de modelo original de difusión, fue adaptado en nueva España. Este grabado desconocido respondía a la promoción hispánica característica de la época dorada del immaculismo español del diecisiete, con indulgencias incluidas,<sup>593</sup> aunque pudo haberse fraguado en los talleres del virreinato novohispano. La prueba más evidente de su existencia es que conservamos diversas obras que parecen seguirlo de cerca, como una pequeña lámina del Museo Amparo de Puebla [cat. 203].

Los tipos presentes en la tradición pictórica novohispana conectan con la política de los Austria en defensa de la Inmaculada y su especial relación con el Santísimo Sacramento pero se realizan de nuevo durante el siglo XVIII, en medio de un contexto de recuperación visual de aquel ímpetu. Por lo general presentan a san Miguel espada en mano portando en la otra una custodia y unas cadenas con las que aprisiona a la bestia de siete cabezas. La inclusión en el fondo de la Virgen de Guadalupe nos recuerda su papel como Inmaculada novohispana. Quizás la muestra

---

<sup>593</sup> Una de las obras pictóricas devocionales conservadas presenta la siguiente inscripción: “S.º S.º Miguel Arcanjel Primer coronel de la Escuadra de M. Sma defien / denos. Ssmo Papa Gregorio XV concedio 100 años de indulgencia a todos los que dijeren Bendita / sea la Purisima Inmaculada Concepcion de la Beatissima Virgen Mª Junio 4 de 1646 ARJ.”

más potente de este juego de intenciones sea un lienzo atribuido a Miguel Cabrera [fig. 264].<sup>594</sup> El arcángel aparece ataviado con su habitual vestimenta. Cada una de las cabezas del dragón están identificadas con uno de los siete pecados capitales. En lugar de una custodia, carga en su mano un cáliz con una Hostia. La cadena que aparece en este tipo iconográfico singular remite al vigésimo capítulo del Apocalipsis en el que se indica que un ángel ataría al demonio por mil años. Aunque el texto del evangelista san Juan no identifica a este ser angélico, la tradición ha querido ver a san Miguel como el ejecutor de tal acción. Conviene recordar la redacción del capítulo 12 donde se narra la lucha contra el demonio introducida en las representaciones de algunos beatos, con una clara lectura milenarista [fig. 9].



**Fig. 264.** *San Miguel vende a la bestia apocalíptica con ayuda de la eucaristía*, Miguel Cabrera (atribución), s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

<sup>594</sup> La atribución de este lienzo sigue siendo motivo de discusión entre los especialistas de arte novohispano que se declinan mayoritariamente por Miguel Cabrera como su autor. En su momento, el entonces director del Museo de la Basílica de Guadalupe Jorge Guadarrama, requirió mi opinión sobre la autoría. Le hice saber que comparto con mis colegas mexicanos tal atribución no sólo por motivos estilísticos sino porque el estudio de la tradición visual de este pintor oaxaqueño permite afirmar tal idea.



Conviene señalar otro aspecto de esta composición y es la aparición de la Virgen con el par de alas llevando a su hijo hacia Dios Padre. Su inclusión concuerda con la lógica narrativa y con la tradición visual. Si lo comparamos con las habituales representaciones de la Inmaculada apocalíptica vemos que aparecen los mismos protagonistas y atributos [fig. 120 y 121]. Únicamente se ha modificado por medio de una conceptualización que aumenta el carácter simbólico de esta escena narrativa al amplificar su carácter en defensa de la fe. Por otro lado, la relación de la Mujer del Apocalipsis con la eucaristía se produjo originalmente en las imágenes de su tipo narrativo. Recordemos el templo celeste con las puertas abiertas y el altar eucarístico dispuesto en el *Beau tapis de Monsieur d'Anjou* [fig. 21], el arca de la alianza —la cual contenía un poco de maná, tipo veterotestamentario de la eucaristía— de grabados como el de Lucas Cranach el Viejo [fig. 27], o el ángel que le entrega el “sustento eucarístico” a la *mulier* durante su espera en el desierto en la miniatura del Apocalipsis de la Reina Eleonor [fig. 66].

Esta relación entre la Apocalíptica y el dogma eucarístico se fue imponiendo a medida que ésta se convirtió en perfil iconográfico determinante de la Inmaculada. Esta concordancia presenta a María como corredentora y, con ello, vinculada al misterio eucarístico. Esto era una parte básica del fundamento concepcionista, el ver la Inmaculada Concepción de María como paso necesario e indispensable para la redención del género humano. Esta actitud visual estuvo de nuevo en consonancia con lo expresado desde los púlpitos novohispanos. Con anterioridad veíamos cómo en la sede catedralicia de Oaxaca, con motivo de la celebración de la coronación de Carlos II, se producía esta relación entre la eucaristía y la Inmaculada,<sup>595</sup> pero no fue el único caso sino que en otras tantas ocasiones el orador novohispano ahondó en las relaciones tejidas entre ambos asuntos. Uno de estos ejemplos es el del mercedario Juan de Castro en un sermón desplegado con motivo de la primera misa de un nuevo sacerdote. El predicador nos informa que fue el propio sacerdote, de la orden de san Francisco, el que quiso dedicar su primera celebración eucarística a la

---

<sup>595</sup> CASTILLO (1677): *op. cit.*

Inmaculada uniendo ambos misterios por “entender que querer aplausos del primer instante puro con júbilo del sacrificio de su Misa”.<sup>596</sup> El mercedario aprovecha para insistir en la ausencia de definición dogmática de la doctrina eucarística y defiende que se trata de un aspecto ampliamente aceptado y tenido como verdadero por los fieles siendo en esto donde para él radica su grandeza.<sup>597</sup> Su relación con el dogma eucarístico convierte en válida la aceptación de la Inmaculada Concepción de María por medio de una comparación en la que vuelve a surgir un pasaje del Apocalipsis y el parangón con la Virgen de Guadalupe:

“[...] vamos discurriendo la obra de este instante, y para que corra con toda claridad, sea la medida de esta obra la regla de oro de el Sacramento de la eucaristía, [...] que para conocer la perfección de esta obra, es necesario medir su hermosura, que la perfección de estas, no se conocen si no se mide; allá en el libro de sus revelaciones vio San Juan, al cap. 21 de su Apocalipsis un Ángel, con una medida de oro para medir la obra de la Iglesia triunfante: [...] ¡Que Oro mas fino que el Sacramento! que oro de mas quilates; que la Concepción en su primer instante ni que medida de Oro mas propia de la Concepción, que la Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe: todo Oro, toda quilates, y esmaltes, toda de manera, que la Imagen de MARIA de Guadalupe, es la medida de Oro de el Cuerpo de la Concepción; pero la medida del instante en la obra de la Concepción, es la medida de Oro, y la regla de el Sacramentado de la eucaristía”.<sup>598</sup>

En su comparación con la Eucaristía y el papel de María como corredentora —reforzado por haber sido librada del pecado original desde el primer instante de su ser— el orador afirma que había sido incluso más milagrosa la Concepción de María que la Encarnación. Al hacer esto, trae a colación una cuestión que se esgrimía en ocasiones. Se trata del hecho de que fue en el vientre de María donde se humanó la divinidad y, con ello, compartía con la Virgen un vínculo carnal que se actualizaba en la Cruz donde Cristo se ofrece en sacrificio como “hijo de María que le dio carne

<sup>596</sup> CASTRO, Juan de (1690): *Sermon panegirico en alabanza de la obra de la Concepcion a cuyo Puro instante consagrò su primera Missa el P. Predicador Fr. Martin de Zearreta, Religioso de el Orden de San Francisco, que cantò en el Convento de Santa Ines desta Ciudad el dia siete de Março deste año de 1690*, México, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, fr. 3v.

<sup>597</sup> “El misterio de la Concepción no es de fe como el de la eucaristía, pues ¿en que estará su grandeza? Yo digo, que en no estar declarado por de fe; y estar creído, todos confiesan la pureza original; la Iglesia la celebra, los Doctores la defienden, los hijos de Francisco, con voto solemne a su defensa se obligan; y el subrilissimo (sic) Scoto con sus escritos la elogia; y con todo ninguno esta obligado a creerla por fe divina, y así hallo en este misterio dos contradictorias, ser de fe, porque todos lo creen, y no ser de fe, porque no está declarado: pues yo digo que lo que hace grande a este misterio entre los misterios es estar tan creído sin estar declarado” CASTRO (1690): *op. cit.*, f.8v.

<sup>598</sup> CASTRO (1690): *op. cit.*, f.4r.

y sangre pura y sin mancha de pecado original”.<sup>599</sup> La idea está heredada de antiguos planteamientos medievales en los que se relacionaba el periodo de lactancia como especial vínculo de la madre con su hijo:

“Fue mayor milagro la Concepción de la Virgen, que la Encarnación, y el sacramentarse Cristo” [...] fue mayor obra la de un Dios hombre, que la de una Virgen pura; pero los milagros, que concurrieron en la Concepción de Cristo, y los que suceden en su Cuerpo Sacramentado; son menores, en cuanto milagros: el milagro de la Concepción es hacer una obra limpia de materia manchada; porque concebirse por obra de varón una mujer, ser hija de Adam, y no tener mancha, es el mayor imposible de la gracia, y el mayor milagro de la omnipotencia. [...] Con todo poder ostentó Dios en la Concepción de María, que en la de Cristo [...] Cristo recibió en su Concepción carne de María Virgen, es también evidente que la carne de María es purísima: luego es evidente, que de una carne limpia hizo Dios una obra limpísima. [...] Mayor milagro es hacer una obra purísima de materia impura, que hacer de materia pura, y limpia una obra pura, y limpia [...] que Dios en la Concepción de Cristo hace una obra pura de materia pura, porque la carne de la Virgen es pura; y en la Concepción de María hace una obra purísima de materia impura, porque la hizo de la carne de Santa Ana, que era impura: luego mayor milagro es la Concepción de la Virgen, que la Concepción de Cristo.”<sup>600</sup>

El eco de estos planteamientos llegan hasta una centuria después con el lienzo atribuido a Miguel Cabrera. La adaptación de un recurso visual y discurso teológico concepcionista como el presentado de vinculación entre los citados misterio y dogma convierten en este lienzo en un ejercicio singular de apologética. El cuadro pudo funcionar tanto como imagen de devoción en alguna capilla particular como de imagen de altar en alguna iglesia. Precisamente por esto sirve para ejemplificar el papel aglutinador, triunfal, dogmático y piadoso que llegó a significar la imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España.

<sup>599</sup> RAMIREZ GRIMALDO CAVALLERO (1649): *op. cit.*, f.2v.

<sup>600</sup> CASTRO (1690): *op. cit.*, f.6v-7v.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Capítulo 6.**  
**El discurso visual de la  
evangelización. María en los  
últimos tiempos de la Iglesia**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## **6.1 La idea de la emigración de la Iglesia al Nuevo Mundo. De las utopías franciscanas a la propaganda jesuita**

Más allá de las implicaciones teológicas sobre el reconocimiento dogmático de la Inmaculada Concepción y la repercusión social de su promoción, el cultivo de la imagen de la Mujer del Apocalipsis participó de un contexto o ámbito conceptual único. El inicio de este contexto relevante se produjo con la conquista y posterior evangelización, cuando la conversión y catequización de los naturales pasó a ser una práctica de las órdenes religiosas y éstas construyeron un alegato alrededor de dicha actividad. En ese momento se apoderaron de forma clara del control espiritual de todo un continente, hasta que las nuevas ordenanzas regularon su poder e influencia sobre la creación y gestión de las parroquias. La inclusión de un nuevo territorio, desconocido para los europeos, dentro del horizonte cristiano supuso la creación de un discurso nuevo con el que defender el dominio cultural y religioso impuesto y, con ello, se avivaron también ciertas utopías bajomedievales. Al mismo tiempo, su actividad misionera, así como el papel de la monarquía en el descubrimiento, fue interpretado siguiendo antiguas creencias escatológicas. Esta base profética empapó a los distintos

poderes, eclesiásticos y virreinales, de tal forma que, la llegada del Juicio Final tras la extensión del Evangelio por todo el orbe y la emigración definitiva de la Iglesia al Nuevo Mundo, conformó buena parte de los discursos visuales en los virreinos americanos.

Los siglos siguientes convirtieron la historia y experiencia inicial de la evangelización en un modelo idílico en el que se quedaron asentadas las bases del potente virreinato novohispano fraguándose la tarea evangelizadora como discurso eclesiástico. Lejos de quedarse en este punto, a mediados del siglo XVII —ya consolidada la Iglesia americana y los correspondientes poderes civiles— se inauguró en el virreinato novohispano un nuevo programa ideológico. Se trata del origen del movimiento cultural identificado con el nombre de nacionalismo criollo. Se ha debatido mucho sobre la continuidad de esta propuesta, pero lo cierto es que sus principales planteamientos perduraron posteriormente, aunque no tanto como soflamas utópicas de regeneración de la Iglesia en América sino como tópico ya asimilado en el seno de órdenes religiosas dedicadas a la evangelización. Si el protagonismo inicial fue para los franciscanos, los jesuitas, ausentes durante los primeros años de la contienda misional, recogieron esta tradición como principales promotores del sentimiento cultural criollo novohispano.

En los siglos del Barroco, como reacción a la sensación de decadencia que se vivió en el mundo hispánico, todas estas ideas pervivieron bajo una mirada melancólica, como una especie de oportunidad perdida. Pero, a pesar de ello, el criollismo novohispano aprovechó tales conocimientos y tópicos para dar empaque a su recién creado discurso regio-político que vivió una etapa de exaltación triunfal a partir de la segunda mitad del dieciocho con el éxito del culto guadalupano alrededor del cual se había iniciado un siglo antes.

En resumen, si la Mujer del Apocalipsis llegó a convertirse en un símbolo del triunfo de la Iglesia americana en su tarea misional y, por extensión, en una imagen del propio virreinato novohispano como consumación de esa propuesta utópica de una nueva Iglesia cristiana fue por el cruce constante de ideas en todos estos planteamientos y por haberse mantenido la evangelización como una realidad constante incluso siglos



después de su inicio. Conviene así trazar un pequeño bosquejo de estos planteamientos que fueron el telón de fondo de las imágenes analizadas en la primera parte del presente trabajo y que subyacía también en los asuntos vistos en esta segunda.

## LA INCLUSIÓN DEL CONTINENTE AMERICANO EN EL TIEMPO HISTÓRICO CRISTIANO

Cuando el hombre europeo empezó a tener conocimiento del descubrimiento de nuevas tierras transoceánicas vio peligrar su concepción del mundo. Pero en realidad, dejando de lado los evidentes cambios en los posicionamientos científicos, amoldaron estos nuevos conocimientos a los supuestos ya existentes que encontraban su fundamento en una lectura cristiana del universo. En el viejo continente se seguía una visión unitaria del saber que daba vueltas alrededor de los planteamientos teológicos cristianos donde la Biblia era la clave que daba significado a todo. Los principales eran la creación del mundo y del hombre por voluntad divina, pero también su existencia se justificaba como un camino de salvación desde una óptica ecuménica. El saber bíblico se convertía en la principal fuente de la creación y, así, fue principalmente en el Antiguo Testamento donde buscaron las argumentaciones necesarias para situar al continente americano dentro de la lógica cristiana y el papel que éste y sus habitantes ocupaban dentro de la creación y de la historia de la salvación.

En el libro del profeta Isaías se habla de la existencia de unas islas llamadas Tarsis, Put, Lud, Mosco, Ros, Tubal y Javán las cuales, según el propio Yahvé, “*no han oído hablar nunca de mi nombre y no han visto mi gloria*” (Is 66, 19). Para el occidente cristiano, el continente americano fue identificado con estas islas y no tanto concebido como un Nuevo Mundo.<sup>601</sup> No es esta la única referencia bíblica al respecto. Como reflejo del gran poder que llegó a tener el rey Salomón se dice que tuvo una flota de gran excelencia que, explorando los mares, llegó hasta los territorios de Ofir y Tarsis de donde regresaba “*cada tres años trayendo oro, plata marfil, monos y pavones*” (I Re 10,

---

<sup>601</sup> FROST, Elsa Cecilia (2002): *La historia de Dios en la Indias. Visión franciscana del Nuevo Mundo*, México, Tusquets editores, p. 134.

22). Este interés por darle un sentido bíblico a las nuevas tierras fue común en los textos de los primeros cronistas, siempre bajo la intención de la justificación evangélica.

Después del conocimiento inicial vino el contacto, el arribo de noticias sobre cómo eran aquellas tierras, sus culturas y sus habitantes, la llegada de objetos exóticos y el inicio de la conquista territorial y de la evangelización. Toda esta información tuvo que ser también asimilada por la mentalidad europea cuya mirada estaba condicionada por su propia realidad. Cuando el mundo europeo tuvo que vérselas con una realidad ajena a la suya puso en marcha su propia autoafirmación, con el posterior dominio cultural de la tierra a sus ojos descubierta. Entendió que aquellas tierras y sus gentes pertenecían al mundo antiguo, aquel que habían dejado atrás en Europa y que permanecía vigente en el Nuevo Mundo a la espera de la llegada de los conquistadores y la religión católica. Esta catalogación introducía al nuevo continente dentro de los esquemas explicativos de la cultura occidental y de su concepción de la historia, sin necesidad de crear un patrón propio para el mundo americano. Su inclusión como parte de la antigüedad no se realizó por considerar que América pudiese parangonarse con la “excelsa” cultura clásica. Su existencia remitía a un pasado aún anterior como marco de la “antigüedad” del hombre, aunque las culturas prehispánicas se hubiesen desarrollado en el mismo tiempo que se fraguó la civilización europea. Para ellos, el continente americano vivía aún en una especie de barbarie perpetrada hasta el momento del encuentro, en una tierra que no había conocido los singulares avances que Europa había presenciado en primera persona. América pertenecía, en opinión de la cultura occidental, a un estrato anterior incluso a la antigüedad grecorromana que admiraban.

Para los conquistadores y la Iglesia católica aquel mundo antiguo, poblado igualmente por hijos de Dios, aguardaba la llegada del evangelio y, con ello, de la salvación de las almas de sus pobladores. Estas argumentaciones tuvieron que dar respuesta a la dilatada ausencia de la verdad evangélica en el Nuevo Mundo. Dios había creado al hombre y al paraíso. Sus primeros moradores contrajeron, por medio de su desobediencia, el pecado original el cual rompía con esa perfección inicial y abocaba a la humanidad a una existencia terrenal imperfecta. El hombre empezó a vivir en un

tiempo finito. Este planteamiento generado por la tradición judía rompía con la noción circular del tiempo propia del mundo antiguo e inauguraba una visión lineal del tiempo histórico, con un principio y fin. El cristianismo introdujo una novedad en este mensaje por medio de la expiación del pecado original a través del sacrificio de Cristo en la Cruz convirtiendo la redención en un fenómeno universal y, por tanto, abriendo las puertas del Reino final de Dios a toda la humanidad. La posibilidad de salvación —y con ello de regreso al mundo perfecto inicial— tuvo lugar por medio de la derrota del causante del primer desorden. Con todo ello, la vida del cristiano se convirtió en un camino personal de salvación y la de la humanidad en un constante combate entre los seguidores de Cristo y sus enemigos a la espera de la derrota final de estos últimos.

Estos planteamientos se completaban con un sentido escatológico y un discurso ideológico hispánico. Tomaron cuerpo diversas lecturas providencialistas que, en mayor o menor medida, consideraban que la llegada del hombre europeo a América respondía a un plan divino establecido con anterioridad. Era como si aquellas tierras hubiesen estado aguardando tal advenimiento. San Agustín en su *Civitas Dei* juega con la historia y enlaza cada uno de sus hechos, singulares e irrepetibles, a través de los designios de la Providencia. No es de extrañar que cuando arriben los primeros religiosos a América estos entiendan que su función es la de cumplir con un plan ordenado. Con ello se abrió una nueva oportunidad para la actividad de las principales Órdenes religiosas al ocuparse de la evangelización de sus habitantes. De esta forma reavivaron su perfil político e ideológico en el seno de la Iglesia. La monarquía hispánica se adjudicó el logro del descubrimiento y, con ello, quiso manifestar que también a ella se le había reservado un lugar privilegiado en la historia de la humanidad. El episodio de evangelización fue visto como un proceso único acaecido en un momento concreto de grandes tribulaciones para la Iglesia donde a la institución eclesiástica y a la monarquía se les recompensaba por sus servicios prestados. Así lo describía en su crónica el fraile franciscano Bernardino de Sahagún:

“Cierto, parece que en estos tiempos y en estas tierras y con esta gente ha querido Nuestro Señor Dios restituir a la Iglesia lo que el demonio la ha robado en Inglaterra,

Alemania y Francia, en Asia y Palestina, de lo cual quedamos muy obligados de dar gracias a Nuestro Señor y trabajar fielmente en esta su Nueva España.”<sup>602</sup>

De esta visión de lo que sucedía en América justo antes de la llegada de los europeos se desprende, en consecuencia, la posición del propio acto de conquista también tras el encuentro con los naturales de aquellas tierras. Los primeros datos que Colón había referido sobre los nativos americanos decían de ellos que eran hombres pacíficos que vivían en un estado de inocencia y que, como se manifestaba en la bula del papa Alejandro VI, “creían en un dios creador y parecían aptos para el catolicismo”.<sup>603</sup> El deísmo se mutó en idolatría. Con el tiempo, una vez dejaron de ser vistos sus objetos como rarezas exóticas, se convirtieron en ídolos. Aquellos indios compartían las mismas prácticas que los paganos adoradores de imágenes. Por medio de sus “ídolos”, expuestos a la vista de los conquistadores, los indios se unieron a la historia antigua que es, asimismo, la historia de las civilizaciones.<sup>604</sup> La suerte de los moradores del continente americano, al haber vivido durante tanto tiempo ofendiendo a Dios con su prácticas idolátricas, era la misma que había sufrido el pueblo de Israel cuando se apartaba de Dios en el Antiguo Testamento. Así son entendidas las calamidades que las culturas prehispánicas sufrieron con la llegada de los españoles. De nuevo las palabras de Sahagún sirven de ejemplo al comparar el destino de Tenochtitlán con el de Jerusalén, utilizando las palabras del profeta Jeremías (Jr 5, 15-17):

“yo haré que caiga sobre vosotros, y traeré contra vosotros una gente muy de lejos, gente muy robusta y esforzada, gente muy antigua y diestra en el pelear, gente cuyo lenguaje no entenderéis ni jamás oísteis su manera de hablar; toda gente fuerte y animosa, codiciosísima de matar. Esta gente os destruirá a vosotros y a vuestras mugeres e hijos y todo cuanto poseéis y destruirá vuestros pueblos y edificios.”<sup>605</sup>

Estas palabras del prólogo a su *Historia general de la Nueva España* se suman a las citadas anteriormente en donde la conquista no solo sería un castigo a los idolatras

<sup>602</sup> SAHAGÚN, Bernardino de (2001): *Historia general de las cosas de la Nueva España* [Códice Florentino, MS. 218-220, colección Biblioteca Medicea-Laureniana de Florencia], (ed. de Juan Carlos Temprano), tomo I, Madrid, Dastin, p. 54.

<sup>603</sup> FONTANA, J. (2000): *Europa ante el espejo*, Barcelona, Crítica, p. 108.

<sup>604</sup> GRUZINSKI, S. (2003): *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 34.

<sup>605</sup> Copiamos de nuestra versión actual de la obra de Sahagún su propia traducción del texto bíblico en SAHAGÚN (2001): *op. cit.*, p.51.

sino una justa recompensa a la monarquía hispánica. Unido a todo esto se encuentra la evangelización como justificación del acto mismo de toma del territorio. Pero en este proceso de inclusión de América en la órbita del viejo continente, desde su inicio, la realidad prehispánica toma fuerza y se incluye dentro de los esquemas europeos. La intención de tales fundamentos se encuentra en la construcción de un discurso para la nueva España imperial que en base a lemas como el *plus ultra* explotará la vía de interpretar a la monarquía de los Austria como un gobierno mesiánico cuyos éxitos respondían a un reconocimiento general de su grandeza y a su papel como principal defensora del catolicismo romano. En ello se opera un cambio sustancial en la visión que se tenía sobre los propios pueblos prehispánicos. Estos pasaron de ser vistos inicialmente como culturas inferiores en las que había sobrada muestra de supersticiones y toda ausencia de fe cristiana, para ser vistos como importantes pueblos de exultante riqueza y desarrollo político y económico que, con su dilatada muestra de idolatría, desafiaban a la Europa católica. Se exaltaba al enemigo para enaltecer a la triunfante monarquía hispánica. Europa vincula a su propia historia incluso el pasado desconocido hasta el momento, sirviéndose del programa ideológico de la monarquía hispánica y dándole a los dos continentes una entidad y destino común dentro de la historia. Esa unidad de destino se manifiesta en la figura del monarca. Es durante el siglo XVI cuando tiene lugar el ejercicio de unión en base a la creación de una comunidad espiritual entre los conquistadores y los indios americanos el cual toma al monarca como personificación de dicha identidad unitaria.<sup>606</sup>

Una fecha resulta verdaderamente reveladora en este proceso. Se trata del año 1519 en el que coinciden tres hechos que marcaron la posterior visión del dominio hispánico sobre el Nuevo Mundo. Por un lado, se inicia la conquista de México con la salida de una tercera expedición donde toma el mando Hernán Cortés. En segundo lugar, Maximiliano I fallece y Carlos es elegido como sucesor al trono imperial. El tercer hecho histórico relevante es que fue en ese mismo año cuando se produce la condena de Lutero. La imagen imperial española nacerá bajo la intención de servir a Dios y su

---

<sup>606</sup> HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario (1990): *La monarquía española y América. Un destino histórico común*, Madrid, Ediciones Rialp, p. 17.

verdadera fe católica. Siguiendo esta divisa la monarquía engrandecerá su poder y dominio por toda Europa y por el nuevo territorio americano. Entendido de esta forma, como verdadero instrumento divino, su monarca y todos sus reinos servirán a tales propósitos luchando contra los protestantes, como ya lo hacían contra los musulmanes. Con la entrada en escena de Cortés y la llegada a tierras continentales se produce un importante impulso en el discurso de la conquista. Ésta se convertirá en una lucha contra el demonio que en este caso ha tomado la apariencia de la idolatría. Pero para que así suceda y el descubrimiento entre dentro de una articulada visión retórica de la historia, la noción de los pueblos prehispánicos tendrá que adaptarse y servir con estas intencionalidades.

El origen de este cambio en la visión que se tuvo sobre las culturas prehispánicas tuvo lugar con la expedición de Cortés a tierra peninsular americana. De esta forma se dio inicio al proceso de conocimiento para el dominio de los nuevos territorios, ingresando en la órbita europea todo un continente.<sup>607</sup> Éstos descubrieron que se hallaban ante unas sociedades con un mayor grado de civilización que en la Española y Cuba. El primer contacto fue con las muestras del arte maya y sus monumentales pirámides y, posteriormente, la importante cultura azteca que dominaba por aquel entonces la mayor parte del territorio que luego sería Nueva España. Fascinados por lo que observaban, compararon aquellas ciudades con el “Gran Cairo”, como hizo Pedro Mártir, cuando imaginaba el lugar dándole el porte del Egipto que él sí visitó.<sup>608</sup> Referencias en absoluto gratuitas, sucede como cuando Colón comparó las mujeres que cubrían su cuerpo y su rostro con las moras de Granada. Sugiere la presencia de una sociedad civilizada, pero que no cultivaba el cristianismo. También fue recurrente la comparación de aquellas culturas con el mundo musulmán —por ejemplo, llamando a los templos prehispánicos con el nombre de “mezquitas”— y, con ello, hay que recordar la proximidad de acontecimientos históricos como la conquista cristiana sobre territorio peninsular o el hecho de que parte de los primeros conquistadores, incluso,

---

<sup>607</sup> BERNAND, C. Y GRUZINSKI, S. (1996): *Historia del Nuevo Mundo*, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 254 y sig.

<sup>608</sup> BERNAND, C. Y GRUZINSKI, S. (1996): *op. cit.*, p. 249.

habían participado de las actividades de “reconquista” o en las batallas mediterráneas contra la expansión otomana. Así, también se ha defendido que en parte la actividad inicial de dominio sobre el nuevo territorio americano respondía aun mismo ímpetu de cruzada.<sup>609</sup> Esta comparación de los indios con musulmanes los asimilaba con un referente europeo de pueblo fuerte. La historia de la existencia de México-Tenochtitlán, elevada al nivel occidental de imperio —como sucedió posteriormente con los incas en el Perú— servía de punto clave para reconocer a Carlos V como nuevo emperador de dos mundos y, posteriormente, sirvió como leyenda fundacional del nuevo reino.



Fig. 265. *El encuentro de Cortés y Moctezuma*, s. XVIII, col. particular.

Hernán Cortés quedó consagrado así como una figura clave en este proceso. Su participación en la construcción simbólica de la asimilación europea del descubrimiento fue determinante y, en base a aquella unión histórica en el destino entre el mundo hispánico y el americano, sus acciones fueron presentadas incluso como presagiadas por las culturas mexicas.<sup>610</sup> En él se descubre la imagen de un importante

<sup>609</sup> MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2011): “Símbolos cristianos en la conquista de México”, *Tiempos de América*, n. 18, p. 49.

<sup>610</sup> Los conquistadores tomaron nota de las creencias míticas de la cultura náhuatl y las utilizaron para su asentamiento. La lectura de los presagios de la cultura náhuatl desde la óptica hispánica confería al Imperio Español, a su monarca y a sus gentes, el papel protagonista en la salvaguarda de la religión. En un anterior trabajo analicé el papel que jugaron el pasado mítico náhuatl, concretamente las profecías que vaticinaron la llegada del hombre europeo, en la formación del programa ideológico de la monarquía hispánica. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, HORCAJADA CAMPOS, Patricia, (2008): “La cultura náhuatl y los augurios de la venida de los conquistadores. Su papel en la asimilación europea del descubrimiento”, en FERRER MAESTRO, J., BARCELÓ, P. (ed.): *Europa: historia, imagen y mito / Europa: Geschichte, Bilder und Mythos*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 375-390.

comunicador. Se encargó de cambiar su imagen desde el momento en que es nombrado cabeza de la tercera expedición. En las instrucciones recibidas de Diego Velásquez, gobernador de Cuba, conseguirá hacer constar una vaga cláusula que le permite tomar todas las medidas que exigiera *el servicio de Dios y de Su Majestad*, el recientemente elevado al trono imperial, Carlos V. Con el tiempo, a mediados del siglo XVI encontramos una particular visión de la conquista, en su temática cortesiana, que nace del propio sentimiento criollo de la nueva sociedad americana. Obras como el abrazo de Cortés y Moctezuma [fig. 265]<sup>611</sup> o ciclos como el de los veinticuatro enconchados que hoy se conservan en el Museo de América en Madrid, son un buen ejemplo. Este último caso es especialmente interesante en tanto que, pintadas en Nueva España en 1698, fueron llevadas hasta la península donde formaron parte de la colección real que se guardaba en el Alcázar de Madrid. Con los Borbones serían trasladadas en 1776 al Real Gabinete de Ciencias Naturales. Este ciclo no forma parte, como podría pensarse, de un interés de la monarquía por rememorar glorias pasadas. Forma parte de la visión gloriosa del pasado indígena en la que el criollismo se identifica y ve a Cortés no como un devastador sino como un nuevo Moisés, considerándose el primer artífice de la identidad novohispana.<sup>612</sup>

En conclusión, si todas las naciones europeas observaron las noticias de la existencia de un nuevo continente bajo los anteojos de su fe cristiana, no fue menos por parte de aquellos que desembarcaron por vez primera en las costas de América, pues éstos venían de parte de una monarquía que se consideraba así misma elegida por Dios

<sup>611</sup> Sobre este asunto vease, CUADRIELLO, Jaime (1999): “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación”, en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 50-107.

<sup>612</sup> GARCÍA SÁIZ, Concepción (1999): [ficha cat.], *Los Siglos de Oro en los virreinos de América (1550-1700)*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V Madrid, pp. 384-389. México se ha visto inmerso en varias ocasiones en medio de procesos de “liberación” que ha llevado a sus poderes civiles, religiosos y sociales a recurrir al símil veterotestamentario de pueblo oprimido que ha encontrado en sus líderes —vivos o históricos— un conductor de toda la nación hacia su salvación, bien sea moral, política o económica. En este ejercicio se ha mirado tanto al pasado prehispánico, al momento de la conquista como episodio glorioso de fundación territorial, y al presente mexicano. Jaime Cuadriello, junto con un equipo de investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas, ha abordado este fenómeno recientemente en una exposición cuyo catálogo recoge interesantes estudios sobre estos “héroes” nacionales del México virreinal e independiente. (2010): *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, [cat. exp.], México, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México.



para defender el principal de sus cometidos: seguir con el mandato apostólico de expansión de la fe y defenderla de los constantes ataques a los que debía hacer frente. Por esta última causa, había luchado con gran ímpetu contra el infiel musulmán y se enfrentaba en su defensa contra el protestantismo. Europa vivió el descubrimiento de América con ojos cristianos y la monarquía hispánica ejecutó su dominio como la más católica de todas las naciones.

El inicio de la ingente tarea misional en América coronó todas estas expectativas regias. Situó a la monarquía hispánica al frente de un vasto imperio convertido en el estado moderno más importante de la época y aumentaba también su poder en el seno de la Iglesia. Pero también insufló el ánimo de las órdenes religiosas, encargadas inicialmente de tales actividades, aumentando su actividad y dándole salida a anteriores conflictos y anhelos. Tanto en el programa ideológico de los Austria como en el propósito de expansión evangélica de las órdenes se apreciaba, con notable apoyo en aquellos planteamientos providencialistas, una lectura escatológica del descubrimiento de nuevos territorios. Así, en virtud de aquella visión lineal de la historia de la humanidad, con la expansión de la fe cristiana por todo el orbe se esperaba la llegada del “día del Señor” (cfr. Mt 24,14 y 28, 19; Mc 16, 15), momento en el que todas las naciones reconocerán a Dios y cesarán las injusticias.<sup>613</sup>

## EL PATROCINIO MARIANO DE LA EMPRESA MISIONAL

Los primeros esbozos de una relación de la imagen de la Virgen y el poder se dio en el proceso de conquista y dominación del territorio. Este episodio abre un capítulo interesante de la historia de las devociones marianas en Nueva España. Las imágenes de la Virgen se convirtieron desde el primer momento de la evangelización en sustitutas de los anteriores ídolos prehispánicos. A su llegada a la ciudad de México-Tenochtitlán, Hernán Cortés destruyó con un hierro los ídolos del Templo Mayor y dispuso un altar con la imagen de la Virgen. La existencia de deidades femeninas en las religiones de los

---

<sup>613</sup> FROST (2002): *op. cit.*, pp. 38-42.

indios fue visto por algunos cronistas como una figura satánica introducida por el demonio en su idolátrico panteón americano en comparación con el papel de la Reina de los ángeles.<sup>614</sup> Desde la península se trajeron imágenes de la Virgen que, en distintas advocaciones hispánicas, fueron asentándose en el territorio al ritmo que se les concedía un lugar para el culto. Estas vírgenes contaban con numerosas leyendas sobre su llegada a México o posterior hallazgo fortuito. Es el caso de la Virgen de los Remedios, de quien la historia narra que fue llevada a la Nueva España por el conquistador Juan Rodríguez de Villafuerte, al cual se la había entregado su hermano tras rescatarla de las manos de un hereje en Flandes. Otros orígenes míticos de esta imagen afirman que se trata de la que Hernán Cortés puso en el Templo Mayor de Tenochtitlán. Perdida en un principio, la devoción afirma que su posterior hallazgo lo protagonizó un natural quien se la encontró escondida en el interior de un maguey.<sup>615</sup> Cabe la posibilidad que la aparición de la Virgen de los Remedios en el interior de un maguey responda a la intención de suplantar la figura de Mayahuel, diosa del pulque, bebida sagrada de los mexicas y otomíes.<sup>616</sup>

Este protagonismo inicial de la Virgen en la tarea de conquista y evangelización fue reconocido posteriormente por los poderes civiles y religiosos. El mayor acto en este sentido es la consecución del patronazgo de la Virgen sobre los reinos de la monarquía hispánica otorgado por el papa Alejandro VII en 1656, muestra de los logros diplomáticos conseguidos por Felipe IV. Un sermón pronunciado en la catedral de México por el sacerdote Juan Millán de Poblete, en presencia del arzobispo Francisco de Aguilar, del virrey y del resto de autoridades, arma las bases ideológicas de dicha

---

<sup>614</sup> MONTES BARDO, Joaquín (2001): *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 217-218.

<sup>615</sup> Véase, CISNEROS, Luis de (1621): *Historia de el principio, y origen progressos venidas a Mexico, y milagros de la Santa Ymagen de nuestra Señora de los Remedios, extramuros de Mexico*, México, imprenta del bachiller Juan Blanco de Alcazar; FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): *El zodiaco mariano*, [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995], pp. 116-128; cfr. RETHA, Marta (2004): “Nuestra Señora de los Remedios”, en (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 151-155.

<sup>616</sup> GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, GARCÍA VALENCIA, Édgar (2008): “Remedios contra el olvido. Emblemática y conquista en los muros del primer santuario mariano de América”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo II, p. 859.

festividad del Patrocinio de la Virgen.<sup>617</sup> La defensa y salvaguarda de la inmunidad de la Iglesia realizada por los Austria quedaba ejemplificada, según el orador sacro, en su fervorosa devoción a la Virgen María. Dice que “es propio de España el patrocinio de María Santísima por haber dilatado la fe en uno y otro mundo abriendo la puerta, para que se conociesen y adorasen sus misterios por todo el orbe”.<sup>618</sup> Para defender esta tesis se retrae al texto evangélico de Juan (Jn 16) donde se describe que, estando Cristo ya en la cruz, cuatro soldados romanos se repartieron su túnica para no romperla. Dice que esta túnica la había hecho María y que, en opinión de san Agustín, estos cuatro soldados representaban las cuatro partes del mundo. Entre los cuatro soldados se sortearon la túnica y ésta le tocó al soldado que rompió o abrió el costado de Cristo con la lanza. Para el orador, este soldado era español el cual, al haberse quedado con la túnica, símbolo del amparo de la Virgen, significó el patrocinio de María sobre los reinos hispánicos. Además, no se le escapa la figura de la Iglesia y su fe naciendo de la herida del costado para terminar diciendo que aquello fue símbolo de cómo por medio de la intervención de la monarquía hispánica se abrió la puerta “para que corriese la fe (...) extendiéndolas en la Indias Orientales y Occidentales”.<sup>619</sup>

Durante todo el siglo XVI, la evangelización se convirtió en la tarea más importante a desempeñar por la Iglesia en Nueva España, un aspecto que continuó con la posterior dominación territorial. En este último sermón se comprueba la transformación de tal ejercicio en motivo de exaltación monárquica y en tópico en las soflamas literarias y discursos desde el púlpito. Pero lo cierto es que la preocupación por la extirpación final de la idolatría de los naturales siguió siendo motivo de atención y tema habitual hasta bien entrado el siglo XVIII. Para el franciscano fray José Manuel

---

<sup>617</sup> MILLAN DE POBLETE, Juan (1693): *Patrocinio de Maria Santissima discurrido, propio, y especial para la Catholica Monarchia Española, en dia de la fiesta deste Titulo. En la S. Iglesia Cathedral Metropolitana de Mexico. Presente el Excelentissimo Señor Conde de Galve, Virrey de esta Nueva-España, con los Señores de su Real Audiencia. Y el Illustrissimo Señor Doctor. D. Francisco de Aguiar, y Seixas Arçobispo de esta Santa Iglesia, del Consejo de su Magestad, y su muy Illustre, Doctissimo Cavildo, y la muy Noble, y muy Leal, e Imperiar Ciudad de Mexico. En el sermon, que predicó, y dedica à dicho Señor Excellentissimo, el Doctor D. Juan Millan de Poblete, Cura propietario, que fué de dicha Santa Iglesia, oy Prebendado de ella. El dia ocho de Noviembre de 1693, México, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón.*

<sup>618</sup> MILLAN DE POBLETE (1693): *op. cit.*, f. 4v.

<sup>619</sup> MILLAN DE POBLETE (1693): *op. cit.*, f. 5r-5v.

Rodríguez, cronista oficial de la orden franciscana en Nueva España, a mediados del siglo XVIII permanecía en la mente de los naturales cierta actitud idolátrica con reminiscencias de anteriores cultos prehispánicos y define la importancia del culto guadalupano como sustituto de estas antiguas creencias. El Franciscano declara todo esto en el *parecer* que escribe para la publicación de un sermón pronunciado por el sacerdote Luís Beltrán en 1765 y dedicado a la Virgen del Tepeyac.<sup>620</sup> El sermón fue publicado en agradecimiento por las aguas que del cielo regaron el campo mexicano tras una temporada de sequía para la cual habían preparado una novena. La Virgen aparece como especial protectora de las cosechas, por encargarse de controlar los temporales y por dar lugar a la lluvia que permite la fertilidad. Aprovechando la ocasión de la redacción de su *parecer*, fray José Manuel Rodríguez comparte con su vicario general su preocupación por la pervivencia de ciertas costumbres vinculadas con el culto a Tlaloc, deidad prehispánica relacionada con la lluvia:

“A mi me consta, Señor, que en orden al poder sobre las aguas, aun padecen algunos eclipses las luces de nuestros Indios, o Naturales. Se, que habiéndose desenterrado por accidente un ídolo en cierto pueblo, no de los más distantes de nuestra capital, y hecho tratar por el ministro, a cuyo cargo estaba su doctrina, con el desprecio que le pareció correspondiente; habiéndose escaseado en él las lluvias, algún más tiempo del regular, se esparció por los de los pueblos circunvecinos el rumor; de provenir la penuria, del menosprecio con que se había tratado por los de aquel, el ídolo encontrado. Señal, que aun no yacía del todo muerta la memoria, y con la memoria, es muy de temer, que aun viviese la esperanza en su Dios *Tlaloc*.

Refiriendo el suceso, y al mismo tiempo la extrañeza, que me había causado aquel rumor, a un sujeto fidedigno de nuestra corte, me repuso, que él había oído alguna vez exclamar a los indios al tiempo de tronar: ¡A *Señor de las aguas!* Esto, agregado a aquella persuasión en que vivimos todos, de la tenacidad con que retienen los indios sus antiguas costumbres, y ceremonias; me hace formar el juicio, de que será utilísima la impresión de dicha oración [se refiere al sermón]: y ojala sirviera esta de estímulo al común de nuestros oradores, especialmente a los que tienen a cargo la particular instrucción de los dichos indios, para adelantar el mismo método; pues no es dudable, que con una seria aplicación al estudio de sus mitología, se hallarían mucho mas aptos para combatir aquellos errores de que aun puedan estar prendados, y

<sup>620</sup> BELTRÁN, Luís (1765): *El poder sobre las aguas, dado a nuestra patrona la Virgen santissima en su divina imagen de Gaudalupe. Sermón, que en el día 23 de Junio, y ultimo del Novenario, que en el Templo de la Real e Insigne Colegiata de la misma Señora, hicieron los caballeros Hazendados, para impetrar de su Beneficiencia el socorro de las aguas necessarias à la fertilidad de los campos. Predicó el Dr. D. Luis Beltran, Colegial Real del Real, y mas Antigo de San Ildephonso de la Corte de México, Examinador Synodal del Obispado de Guadalaxara, y actual prebendado en la expressada Insigne Colegiata. Sacanlo a la luz algunos de dichos Señores, que particularmente concurrieron para este fin, en cuyo nombre lo dedican los comissarios del Novenario a la Santissima Virgen Maria en su imagen de Guadalupe, México, en la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana.*

facilitarles mas creencia de las verdades, que se les deben inculcar en sus predicaciones, de nuestro cristianismo.”<sup>621</sup>

El conocimiento de la cultura prehispánica por parte de los sacerdotes es presentado como una necesidad a pesar de tratarse de un sermón de mediados del siglo XVIII. La deidad prehispánica a la que se refiere el cronista franciscano es Tlaloc, señor de las aguas de la cultura nahuatl. La minuciosidad con la que describe el culto que en época prehispánica recibía su figura en escultura puesta en frente del templo, demuestra el conocimiento que el propio autor del *parecer* tenía para aquel entonces:

“El poder sobre las aguas, es uno de aquellos primeros objetos, si ya no absolutamente el primero, que más contribuyeron a fomentar la falta creencia de los miserables idólatras de estas partes. *Tlaloc*, o *Tlalocatecuhtli*, en quien reconocía su ceguedad aquel poder, y a quien llamaban por esto, el *Abundador de la tierra*, y *Patrón de los buenos temporales*, fue también el primero a quien rindieron los *Tultecas*, primeros habitantes de estos reinos, adoraciones. Era el ídolo de piedra, de figura humana, y delante por ofrenda una vasija de agua, en que había de todas aquellas especies de semillas de quien hacían estos Naturales su sustento: las que renovaban cada año, como en acción de gracias de haberles asistido con las precisas aguas, para hacer la cosecha de los frutos necesarios para la vida”<sup>622</sup>

Fray José Manuel Rodríguez sigue contando el modo en el que los náhuatl rendían culto a esta divinidad. En el primer mes de año, según su calendario, ya empezaban las fiestas a *Tláloc* solicitándole favores en las lluvias que permitieran una buena temporada de la cosecha. El sacerdote resalta lo horrendo de cómo realizaban ese culto en este mes: “¡Pero con qué circunstancias tan horribles! En él sacrificaban parte de los muchos niños pequeñuelos, que compraban para este fin, y que aún se criaban, a los pechos de sus madres, reservando los demás, sin separarlos de los mismos pechos maternos, para hacer de ellos sus sacrificios en los meses subsecuentes, correspondientes a nuestro Marzo, y parte de Abril, en que ya comenzaban a ser las aguas, cuyo beneficio imploraban por aquel medio”.<sup>623</sup> Estos sacrificios consistían en obsequiar la sangre y el corazón de aquellos niños y de sus enemigos cautivos, a sus

<sup>621</sup> RODRÍGUEZ, José Manuel (1765): “Parecer del M.R.P. Fr. Joseph Manuel Rodriguez, ex Lector de Sagrada Theología, Predicador General, Notario Apostólico, Chronista General de la Orden de N. P. S. Francisco en esta Nueva España, y comissario visitador de su V. Orden Tercero en esta Corte, [f. 3v-4r], en, BETRÁN (1765): *op. cit.*

<sup>622</sup> RODRÍGUEZ (1765): “Parecer...”, *op. cit.*, [f. 1r].

<sup>623</sup> RODRÍGUEZ (1765): “Parecer...”, *op. cit.*, [f. 1r-1v].

“*Tlaloques*, o Dioses fluviales” y que se llevaban a cabo delante de sus estatuas e imágenes. Los actos de adoración a estos ídolos se repetían en el tercer mes de su calendario, que dice que se llamaba *Tezoztontli*, en el que además de los sacrificios habituales “hacían, como de primicias, ofrenda de las flores a los mismos: las que no les era permitido oler, hasta el día en que las presentaban ante las imágenes de aquellos, a cuyo poder en orden a llevar los frutos a toda su sazón, se comenzaban ya a juzgar deudores, con la possession de unas prendas tan favorables”.<sup>624</sup>

La relación de estos hechos por parte del cronista franciscano buscaba centrar su atención en el mes *Atemuztli* que él dice coincidía con el de diciembre del calendario cristiano, para establecer una comparativa previsible con la Virgen del Tepeyac. Llegados a este punto, conviene recordar de nuevo el reconocido papel de sustitución de culto prehispánico que jugó originalmente la devoción a la Virgen de Guadalupe.<sup>625</sup> Describe la actividad de los antiguos mexicanos en relación con estas prácticas culturales, dejándose llevar por un fervor destacado e inusual. En ese tiempo, ya no se encargaban únicamente los sacerdotes sino también el pueblo llano de las ofrendas y ritos que se “ofrecían con igual espíritu, así a los mismos [ídolos], como a sus imágenes, y la de los montes (en cada uno de los cuales creían tener deputada *Tlaloc* una pequeña Deidad, para aquel destino)”. La noche previa a la gran ofrenda que se celebraba el veinte de diciembre del calendario cristiano “tenían ya todos formadas de varias semillas, y de figura humana, las Imágenes de los Montes, *Tlaloques*”.<sup>626</sup>

Presentadas estas prácticas, el discurso concluían en ver la aparición de la Virgen de Guadalupe como instrumento principal para apartar a los naturales de las prácticas y cultos idolátricos que frecuentaban. De la misma forma, el Tepeyac en su doble faceta de testimonio natural de la actividad idolátrica y de escenario mariofánico,

<sup>624</sup> RODRÍGUEZ (1765): “Parecer...”, *op. cit.*, [f. 1v].

<sup>625</sup> Sobre este aspecto de la devoción a la Virgen de Guadalupe como una sustitución de un anterior culto prehispánico se ha escrito bastante. El sermón de Luís Beltrán, *el poder sobre las aguas*, sirve como ejemplo, así como el *parecer* de fray José Manuel Rodríguez y algunos de los aspectos señalados con anterioridad, y demuestra la validez de esta idea incluso a mediados del siglo XVIII, en pleno auge del guadalupanismo. Cfr, LAFAYE, Jacques (2002): *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, México, Fondo de Cultura Económica [primera ed., (1974): *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, Paris, Éditions Gallimard].

<sup>626</sup> RODRÍGUEZ (1765): “Parecer...”, *op. cit.*, [f. 2r].

convierte el pasado prehispánico en borrones de un guión, el guadalupano, que venía a convertirse en verdadero instrumento de salvación del alma y amparo, en este caso, en las lluvias como principal necesidad para el sustento del cuerpo:

“Si a la refleja, que como dije, se merece el tiempo en que ejercían estas practicas gentílicas los mexicanos, y apareció María Señora en su Sagrada Imagen de Guadalupe, agregamos la del lugar en que se dignó aparecer, hallaremos un grande apoyo al pensamiento, que felizmente promueve el Dr. D. Luis Beltrán, en esta oración, que V. S. se ha servido remitir a mi censura: porque aquel mismo monte de que quiso la Señora hacer el trono de su universal beneficencia en estas partes, no solo era uno de los primeros objetos de la veneración de estos gentiles; sino teatro funesto, en que para gratificarle, como a numen de cuyo poder sobre las aguas, esperaban alcanzar para el logro de sus cosechas las necesarias, practicaban aquellos sus horrendos sacrificios, con todas las demás ceremonias, en que luego se vienen a los ojos los malignos intentos del común enemigo, de arrogar a su culto las mas piadosas, y Sacro-Santas de nuestro cristianismo”<sup>627</sup>

No perdamos de vista que estas observaciones pertenecían al texto del *parecer* que acompañó la publicación del sermón de Luis Beltrán y que, por tanto, las consideraciones sobre la pervivencia de la tradición prehispánica bien entrado el siglo XVIII estaban suscitadas por el contenido de la homilía. En *El poder sobre las aguas* se recupera de nuevo la interpretación de la devoción a la Virgen de Guadalupe como una sustitución del anterior culto a una deidad femenina prehispánica que ellos identificaban con una diosa Madre de todo lo creado, a quien ellos debían su ser. La existencia de esta tradición cultural anterior a la llegada de los conquistadores es presentada como una especie de *sombra* de lo que había de ser el culto guadalupano.

Tanto desde los primeros momentos de la evangelización, como en éste sermón perteneciente a un novenario dieciochesco, pervivió la tesis de que el pasado prehispánico conservaba realidades veladas de la fe católica y de lo que había de acontecer. El propio Luis Bletrán compara aquellas *fábulas* de los indios con las historias de griegos y romanos y, al traer a colación la figura de las sibilas, las convierte en *profecías*. Es así como todo encajaba en una concepción del mundo donde América estaba reservada, junto con la monarquía hispánica, para cumplir con un papel destacado dentro de los planes divinos. Bajo esta óptica, el misterio guadalupano había

---

<sup>627</sup> RODRÍGUEZ (1765): “Parecer...”, *op. cit.*, [f. 2v].

sido anticipado al pueblo idólatra y fue a uno de sus descendientes el cual, redimido y bautizado, eligió la Virgen para manifestarse. La dimensión de ese gesto hacía del culto guadalupano el punto de apoyo más destacado para introducir el pasado prehispánico dentro de los márgenes del mundo antiguo, y con ello, dentro de la Historia de la Salvación. Del mismo modo que el primer cristianismo vio en Pedro y Pablo la unión de la Iglesia judía y la de los gentiles, lo mismo sucedía con las figuras de Juan Diego y el obispo Zumárraga. Este último pasó igualmente de ser un incrédulo de que la Virgen podía aparecerse a un indio, a ser uno de los testimonios de la imprimación milagrosa del ayate.<sup>628</sup>

### LA REGENERACIÓN DE LA IGLESIA EN AMÉRICA. LOS FRANCISCANOS Y EL SUEÑO DE UNA NUEVA ESPAÑA

La Iglesia como institución cumplía con la función de servir de nave que, cobijando en su interior a los fieles, surcara los mares en la travesía de la humanidad sobre los océanos del tiempo a la espera de la llegada final al puerto de la salvación.<sup>629</sup> El propio nacimiento de la comunidad cristiana implicaba la aceptación de ese ciclo temporal abierto tras el pecado original y cuyo rumbo, tras la redención introducida por Cristo, encaminaba la existencia hacia el final de los tiempos. Este aspecto está vinculado con la definición ecuménica de la nueva religión nacida con Cristo: la misión de la Iglesia era preparar al mundo para la segunda y definitiva venida del Salvador, para la consumación de los tiempos. Ése había sido el encargo de Jesús a sus apóstoles y la Iglesia había de continuar su trabajo, expandiendo el evangelio por todas las partes del mundo. No es de extrañar que, en este sentido, se identificase el descubrimiento del Nuevo Mundo como una señal de la necesidad de expandir definitivamente el evangelio y, con ello, el anuncio de la llegada del fin del mundo y del nuevo Reino de Dios. La tarea misional a realizar en América no fue solo una oportunidad para las

---

<sup>628</sup> BELTRÁN (1765): *op. cit.*, p. 10.

<sup>629</sup> Sobre esta metáfora se había fraguado la imagen de la Iglesia como un barco o nave. En el monasterio madirleños de las Descalzas Reales se conserva un cuadro flamenco en el que puede verse una representación de la nave de la Iglesia cuya guía es la Virgen María y la embarcación se dirige al puerto de la salvación.



distintas órdenes, sino que la creencia de la llegada del final de los tiempos hizo que tuviesen que cargar sobre sus espaldas el peso moral de salvar a sus habitantes de la condenación eterna.

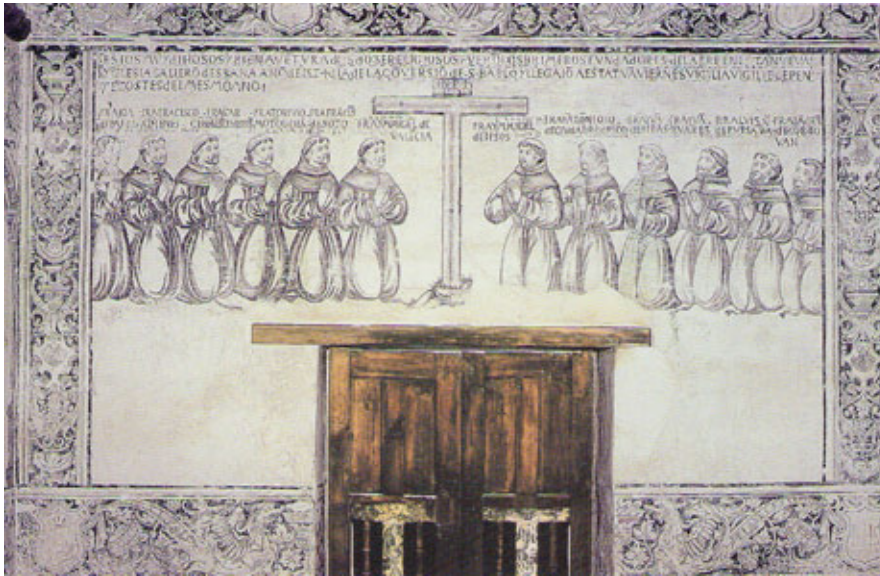
Estos planteamientos condicionaron la práctica religiosa y misional del virreinato desde diversos puntos de vista. Con la llegada de los primeros franciscanos a Nueva España en 1524 se abrió la puerta a una primera etapa de la religiosidad novohispana caracterizada por los anhelos utópicos de los primeros religiosos (1524-1550). Los cambios administrativos de la segunda mitad del siglo XVI, especialmente con las ordenanzas de Felipe II, dieron comienzo a una segunda fase de asentamiento religioso (1550-1620) que permitió, años después, la eclosión de la religiosidad novohispana criolla, iniciando una tercera fase en la que se buscó la autoafirmación y reconocimiento del virreinato como espacio providencial dentro de la historia de la salvación (1620-1750).<sup>630</sup> En estas tres etapas la evangelización estuvo presente como discurso pero también como realidad y se miró constantemente al momento fundacional del reino y a sus protagonistas. Es por eso que aspectos como el carácter utópico de la actividad desarrollada por los primeros misioneros pervivió como asunto o tema de fondo durante todo el periodo virreinal.

Inicialmente, la traducción de esa conciencia apostólica de la tarea misional se refleja en lo simbólico de la llegada de los primeros misioneros franciscanos. Jerónimo de Mendieta se refiere a que fueron inicialmente doce franciscanos, entre los que se encontraba él mismo, en ser los primeros religiosos en llegar a Nueva España para dedicarse a las tareas de evangelización. El cabeza de todos ellos fue fray Martín de Valencia, el cual se convirtió en una figura clave de la tarea misional franciscana. Son presentados como doce nuevos apóstoles de Cristo o como los “verdaderos hijos de Jacob de que salieron las doce tribus de Israel y por quien se pobló toda la tierra prometida”.<sup>631</sup> En el *De profundis* del convento franciscano de Huejotzingo, aparecen retratado estos doce frailes alrededor de la Cruz [fig. 266]. Esta sala toma su nombre

<sup>630</sup> Esta división por etapas de la religiosidad novohispana está tomada de RUBIAL, Antonio (1999): *La santidad controvertida*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 55-64.

<sup>631</sup> MENDIETA, Jerónimo de (2002): *Historia eclesiástica indiana*, pp. XVIII-XIX.

del salmo 129 (*De profundis clamavi ad te, Domine*) donde se expresa la confianza en la salvación y la misericordia de Dios y estaba dedicada por los franciscanos a la práctica penitencial de *la culpa* o confesión pública de las faltas cometidas durante la semana. Cristo está presente por medio de la representación de la cruz y los franciscanos congregados alrededor de ella son como los doce apóstoles. Esta disposición hace referencia al origen del franciscanismo puesto que san Francisco decía que sus hijos eran “los pobrecillos discípulos de la cruz”. Los doce primeros misioneros en Nueva España se convierten en figura de los doce primeros seguidores del santo fundador de la Orden. En realidad, el madero es una representación de la letra griega Tau que, según san Buenaventura, san Francisco tenía costumbre de marcar en la frente de los primeros franciscanos.<sup>632</sup>



**Fig. 266.** *Los doce adorando la Cruz-Tau*, s. XVI, pintura mural en el *De profundis* de San Miguel de Huejotzingo, (edo. Puebla).

Los diversos investigadores coinciden en afirmar que durante este primer periodo de la evangelización, la actividad de los misioneros venía marcada por una visión utópica de su tarea en el Nuevo Mundo. Ésta tenía sus orígenes en un providencialismo mesiánico de corte agustiniano,<sup>633</sup> pero se puede advertir también la pervivencia de pensamientos escatológicos medievales. La primera afirmación se asienta en una lectura de la *Ciudad de Dios* donde el obispo de Hipona traza los diversos

<sup>632</sup> MONTES BARDO (2001): *op. cit.*, pp. 108, 131-135.

<sup>633</sup> RUBIAL (1999): *op. cit.*, p. 55.

episodios de la historia como designios de la Providencia.<sup>634</sup> Para explicar ese fenómeno utilizó diversos ejemplos que justifican el curso de los acontecimientos. Uno de ellos plantea una división de la historia de la humanidad en episodios, tomando como base el texto bíblico. Se trata de seis etapas —en analogía con los días de la creación— que van desde la creación al Diluvio universal, de Noé a Abraham, de éste a David, continuando con un cuarto episodio de David al cautiverio del pueblo de Israel en Babilonia y de este último hecho a la llegada de Cristo. La última de las etapas sería la de la era cristiana que concluiría con la Parusía.<sup>635</sup> Es en esta explicación agustiniana donde se justifica todo el mensaje escatológico de la Biblia a partir de la predicación del evangelio por los apóstoles y todos los comentarios sobre la proximidad del final de los tiempos. Pero esta división de san Agustín no implicaba un cálculo y, con ello, tampoco un anuncio del tiempo exacto en que había de producirse tal acontecimiento.

Estas consideraciones agustinianas justificarían lo que se ha llamado providencialismo mesiánico pero no fueron las únicas apreciaciones. Los americanistas siguen enzarzados en una discusión por el hecho que, algunos de ellos, encuentran que en la conducta de los primeros evangelizadores pervivían diversas actitudes medievales conocidas como milenarismo, mesianismo o joaquinismo. La primera de la que se ha hablado siempre es el milenarismo, doctrina que toma como base la exégesis bíblica y que realiza una lectura unilateral y descontextualizada del capítulo del Apocalipsis en el que se narra cómo el ángel ata a la bestia con una cadena por mil años (Ap 20, 1-8). El texto del Apocalipsis anuncia que con este encadenamiento se sucede un reinado de Cristo y de sus santos por mil años y que, después de este periodo, volverá a liberarse el demonio. Un error en su interpretación, en relación con lo narrado a continuación, hizo que hubiese quien defendiera que la derrota temporal del demonio permitiría el arribo de un reino milenario de Cristo instaurado provisionalmente durante mil años a la espera del juicio final. Esta interpretación nunca fue aceptada por la Iglesia, pero hay

---

<sup>634</sup> FROST (2002): *op. cit.*, p. 67.

<sup>635</sup> FROST (2002): *op. cit.*, p. 73.

quien defiende que con el descubrimiento y evangelización del Nuevo Mundo se anunciaba la llegada de ese reino milenarista.<sup>636</sup>

En ocasiones se ha referido a la existencia de un milenarismo de carácter joaquinita. Los seguidores de Joaquín de Fiore se basaban en el abad para afirmar que el curso histórico se desarrollaba en tres etapas. Fiore afirmaba que, por medio de una lectura del Apocalipsis, se podría descifrar el momento y la forma en que tendría lugar el final de la historia.<sup>637</sup> Desde la época bajomedieval al Renacimiento se postularon distintas enunciaciones sobre las opiniones del calabrés, en ocasiones contradictorias.<sup>638</sup> Lo cierto es que se puede hablar de un discurso utópico novohispano, resultado de la visión providencialista de base agustiniana, llevado a cabo principalmente por los franciscanos en Nueva España pero una observación atenta de sus documentos y crónicas confirman que ninguna ocasión se aferraban a un cálculo aproximado o concreto de la llegada del fin del mundo. Como defiende Josep Ignasi Saranyana,<sup>639</sup> la herencia del auténtico Joaquín de Fiore en el Nuevo Mundo fue mínima e incluso nula puesto que no se sigue fielmente sus planteamientos.<sup>640</sup>

En la primera evangelización del virreinato de Nueva España se puede constatar la existencia de ciertas utopías novohispanas que atienden a la necesidad de convertir a

---

<sup>636</sup> ZABALA BEASCOECHEA, Ana de (1999): "Joaquinismos, utopías, milenarismos y mesianismo en la América colonial", en SARANYANA, Josep Ignaci (dir.), *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493-1715)*, Vol. I, Madrid, Iberoamericana, pp. 614-615.

<sup>637</sup> FROST (2002): *op. cit.*, pp. 95-96.

<sup>638</sup> SARANYANA, Josep Ignaci, ZABALA, Ana de (1992): *Joaquín de Fiore y América*, Pamplona, Ediciones Eunote, p. 17.

<sup>639</sup> SARANYANA, Josep Ignaci (2002): "Joaquín de Fiore y el joaquinismo", en ZABALA BEASCOECHEA, Ana de (comp.), *Utopías, mesianismo y milenarismo. Experiencias latinoamericanas*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, pp. 69 (nota 14).

<sup>640</sup> Este investigador defiende que en la bibliografía sobre joaquinismo en América se advierte un uso superficial del término. El joaquinismo "puro" se caracterizó por: a) una interpretación de la historia profana en clave de *historia salutis*. b) una exégesis concordista del Antiguo y del Nuevo Testamento. c) una división de la historia en tres *status* correspondientes con cada una de las tres personas de la Trinidad. d) Durante el tercer *status* prevalecería una nueva y plena concepción espiritual de la Escritura, llamada "Evangelio eterno". SARANYANA, Josep Ignaci (2009): *Breve historia de la teología en América Latina*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, p. 27. Cfr. ZABALA BEASCOECHEA (1999): *op. cit.*, p. 621. Junto con el grupo que apoya la existencia de milenarismo en el Nuevo Mundo y este segundo que niega tales evidencias, existe un tercer grupo más pequeño que ha adoptado una posición intermedia sobre este asunto. Para estos existió un leve registro de milenarismo joaquinita en los primeros franciscanos que pasaron a América, pero no en la línea de las interpretaciones excesivas de Baudot o Phelan. Alain Milhou sería uno de ellos el cual defiende que la transmisión de estos ideales joaquinitas llegó a los *doce* por medio de los escritos de Francesc Eiximenis. Véase, ZABALA BEASCOECHEA (1999): *op. cit.*, p. 624.

sus habitantes pero, en atención a una reclamada precisión conceptual, no deben ser marcadas bajo ninguna de las anteriores etiquetas.<sup>641</sup> Las utopías novohispanas recurrían constantemente a la preocupación escatológica para recordarle a la Iglesia su función como nave que guíe la salvación de las almas y, con ello, reclamar una regeneración de la institución. También nutría de sentido y fervor el discurso únicamente religiosos de la evangelización. El descubrimiento de América y la posibilidad de iniciar las actividades misionales permitía reflejar en un espacio nuevo unas ansias de renovación que también, de alguna forma, habían viajado con ellos desde la península. Es precisamente esta noción providencialista de la historia la que permitió que el discurso utópico novohispano no desapareciera para convertirse en la base del criollismo mexicano.

Los primeros franciscanos que llegaron a Nueva España con el deseo de evangelizar a los habitantes de aquellas tierras habían vivido en la península unos antecedentes relacionados con la necesidad de la reforma de la Iglesia. En la formación espiritual de fray Toribio Motolinia y fray Martín de Valencia había sido una persona clave una monja dominica del convento de Ávila, sor María de Santo Domingo, conocida como la beata de Piedrahita o del Barco. Esta monja había entrado en una especie de estado de ‘manía profética’ y en 1508 profetizó en éxtasis la próxima reforma de la Iglesia en la que, según se le había revelado, ella tendría una participación especial. Algunos investigadores han querido ver en la tan anhelada reforma un anuncio de la llegada del *milenio definitivo* y que, por ello, los franciscanos habían de practicar con urgencia la penitencia y la reforma espiritual.<sup>642</sup> Fray Martín de Valencia fue el superior de aquella primera comunidad de franciscanos y antes lo había sido en la provincia de San Gabriel, en Castilla. A él se quiere adjudicar el traslado de cierto espíritu joaquinista

<sup>641</sup> Como señala Ana de Zabala, es precisamente la ligereza con la que se han esgrimido estos conceptos de milenarismo o joaquinismo lo que ha comportado una confusión generalizada. Esta investigadora reivindica para la americanística la precisión conceptual como uno de sus pilares fundamentales. ZABALA BEASCOECHEA, Ana de (2002): “Cambios historiográficos en el estudio del mesianismo, utopía y milenarismo en América latina”, en ZABALA BEASCOECHEA, Ana de (comp.), *Utopías, mesianismo y milenarismo. Experiencias latinoamericanas*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, pp. 73-74.

<sup>642</sup> BELTRÁN DE HEREDIA, V. (1941): *Las corrientes de espiritualidad entre los dominicos de Castilla durante la primera mitad del siglo XVI*, Salamanca, pp. 6-16 [citado por SALA CATALÁ, José, VILCHES REYES, Jaime (1985): “Apocalíptica española y empresa misional en los primeros franciscanos de México”, *Revista de Indias*, vol. XLV, n. 176, p. 424].

a Nueva España. En cambio, otros investigadores defienden que el comportamiento de aquellos franciscanos concordaba con las tradiciones franciscanas conventuales y que, por tanto, sus actitudes de renovación de la Iglesia respondían al ambiente de providencialismo español del siglo XVI.<sup>643</sup>

En la corona de Castilla tuvieron lugar durante el siglo XVI diversos movimientos de reforma que señalaban cierta degeneración del mundo. En la obra *Guía del Cielo*, fray Pablo de León arremete contra los pecados situados en el interior de la Iglesia. Ataca a las sedes catedralicias y ve a Roma como el centro del cual irradian todos esos pecados. Esa corrupción de Roma es también signo anunciador del final de los tiempos.<sup>644</sup> El sueño de una Nueva España terminó por ser la prolongación de aquellas inquietudes y el nuevo mundo el espacio donde tomaban cuerpo las expectativas de los frailes franciscanos para la renovación de la Iglesia. En sus escritos y en su comportamiento se dejan ver constantemente sus deseos por redimir almas, el interés por regresar a los modelos de la primitiva Iglesia, una cierta idealización de su santo fundador —sobre todo en su papel de *alter Christus*— y la insistencia en que la Iglesia se halla en los “últimos tiempos”.<sup>645</sup>

Estos planteamientos iniciales se vieron condicionados por la propia evolución de la conquista y evangelización del territorio. Esta segunda etapa, definida por Antonio Rubial como de sacralización del espacio, estuvo determinada por los cambios organizativos del gobierno de Felipe II pero también por el calado ideológico de los mismos. Es el periodo en el que, asentada la Iglesia novohispana, se sucedieron los distintos concilios provinciales que tuvieron que encargarse de aplicar las disposiciones tridentinas, además de otros menesteres. Las órdenes religiosas fueron perdiendo capacidad de gestión y dieron paso a la formación de una fuerte presencia del clero secular y del poder de los cabildos catedralicios. Con la intención de dotar de poder a los laicos en la ordenación de la vida religiosa se fomentó la aparición de cofradías y congregaciones. También la tarea misional sufrió un cambio notable. La zona de

---

<sup>643</sup> ZABALA BEASCOECHEA (1999): *op. cit.*, pp. 621-624.

<sup>644</sup> SALA CATALÁ, VILCHES REYES (1985): *op. cit.*, p. 436.

<sup>645</sup> Para Ana Zabala, estos aspectos no denotan nada extraño. ZABALA BEASCOECHEA (1999): *op. cit.*, p. 624.

mesoamérica se encontraba prácticamente cristianizada quedando únicamente el norte de México el cual presentaba serias dificultades. Es en este momento cuando se toma conciencia de la existencia aún de idolatría entre los indios convertidos y la presencia igualmente de figuras como los hechiceros que daban continuidad a ritos paganos. Además, la realidad social del virreinato se complica con la aparición de nuevos grupos de complicada integración como los mestizos, los indios plebeyos enriquecidos, los esclavos negros, los criollos o los emigrantes españoles. Todo ello precisó de una nueva estrategia por parte de los regentes peninsulares.<sup>646</sup>

Pero es también en este momento cuando la evangelización se consolida como discurso propiamente americano que, independientemente de los cambios que se fueron advirtiendo, impregna la realidad cotidiana. Los primeros años de la evangelización se convirtieron en una suerte de edad dorada de América. En realidad la práctica misional no fue fácil y se encontró con problemas como los dichos anteriormente, pero de todas formas se construyó una visión idílica de los primeros años de la llegada del cristianismo a Nueva España. La idea de una visión sublime de la nueva Iglesia novohispana, poco acorde con la realidad, buscaba como parangón la Iglesia primitiva y convertía a los indios naturales como en plena disposición para la aceptación de la fe y a los frailes como verdaderos santos.<sup>647</sup> La creación de este discurso tiene su origen en los cambios políticos y organizativos producidos por la llegada al trono de Felipe II.<sup>648</sup> Relegadas a un segundo plano, las órdenes religiosas ensalzaron su actuación inicial en el continente como parte de un plan providencial. El efecto de todo ello puede apreciarse en las crónicas de las distintas órdenes redactadas a finales del siglo XVI así como en su continuación durante el resto de periodo virreinal. Todas ellas se afanaban en resaltar su papel destacado por haber inaugurado la

---

<sup>646</sup> RUBIAL (1999): *op. cit.*, pp. 56-57.

<sup>647</sup> Para que esto hubiese sido cierto, la primera evangelización debería haberse encontrado con unos naturales predispuestos a la evangelización. Pero la realidad fue que la actividad de los primeros misioneros resultó complicada por cuestiones evidentes como el desconocimiento de la lengua de los naturales. En cambio, en la construcción de un pasado idílico se describirá a los indios como seres que habían adoptado la pobreza evangélica y que aceptan con humildad el evangelio.

<sup>648</sup> RUBIAL GARCÍA, Antonio, SUAREZ MOLINA, María Teresa (1999): "La construcción de una Iglesia indiana. Las imágenes de su edad dorada", en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 143-145.

evangelización y describían los hechos acaecidos en este periodo inicial. Las crónicas deben entenderse como historias de la evangelización y la conquista, o del establecimiento de las órdenes religiosas o los poderes públicos sobre determinados virreinos o provincias. Pero hasta el siglo XVIII la Historia es una parte de la retórica y tenía una función didáctica. Lo importante no eran los hechos históricos sino la enseñanza moral que se extraía de ellos. No se escribieron para dar testimonio directo, sino que existía la intención de resaltar la justificación de la evangelización. Su construcción literaria no es lógica, sino analógica; exagera las cosas, los acontecimientos.<sup>649</sup>

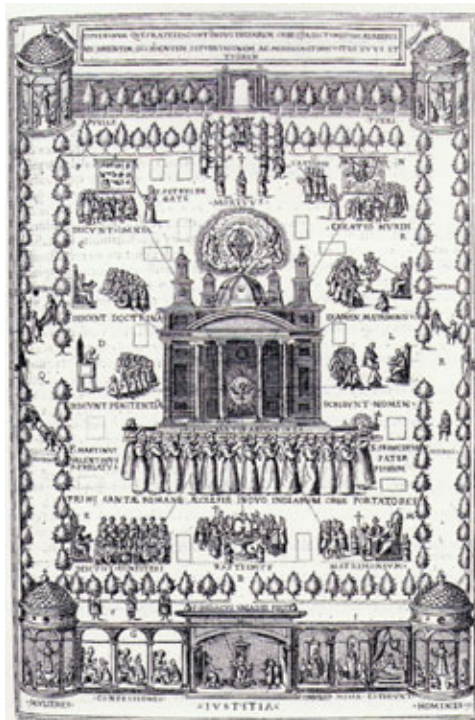


Fig. 267. Alegoría de la Iglesia mexicana y de la evangelización, 1579, grabado en *Rethorica cristiana*, de fray Diego Valadés.

Jerónimo de Mendieta fue el encargado de inaugurar esta visión de la primera evangelización como una edad dorada con su obra *Historia eclesiástica indiana*. Ésta sirvió de guía para el resto de cronistas. El equivalente visual de este discurso lo aportan los grabados que ilustraban la *Rethorica cristiana* de fray Diego Valadés, publicada en

<sup>649</sup> Si tuviésemos que analizar su naturaleza retórica descubriríamos que existen dos variantes en las crónicas: la retórica historiográfica renacentista y la retórica forense. En el primer caso muestran un estilo pulido y un esquema providencialista. En el segundo, se permite mayor variedad expresiva pues no exige la adhesión a las reglas del decoro. Véase, GONZÁLEZ ECHEVARRIA, R. (1983): "Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista", en *Isla a su vuelo fugitiva. Ensayos críticos sobre la literatura hispanoamericana*, Madrid, Porrúa, pp. 9-26.



1579 en Perusa.<sup>650</sup> Para algunos, este franciscano nació en Extremadura,<sup>651</sup> mientras otros defienden que su cuna fue Tlaxcala.<sup>652</sup> Llegó a ser procurador general de la Orden en España y Roma prolongando su estancia en Europa durante diez años. La *Rethorica cristiana* es un manual para predicadores y aunque trata sobre asuntos de retórica, su estudio resulta esencial para entender cómo se realizaba la práctica misional. Valadés enumera distintas reglas mnemotécnicas dirigidas a los sacerdotes para que éstos pudiesen retener con mayor facilidad los episodios y enseñanzas bíblicas y los largos sermones. Este tratado buscaba ser un instrumento útil para los misioneros. En este escrito, queda demostrado el uso que los franciscanos hicieron de los grabados para el adoctrinamiento de los indios.<sup>653</sup>

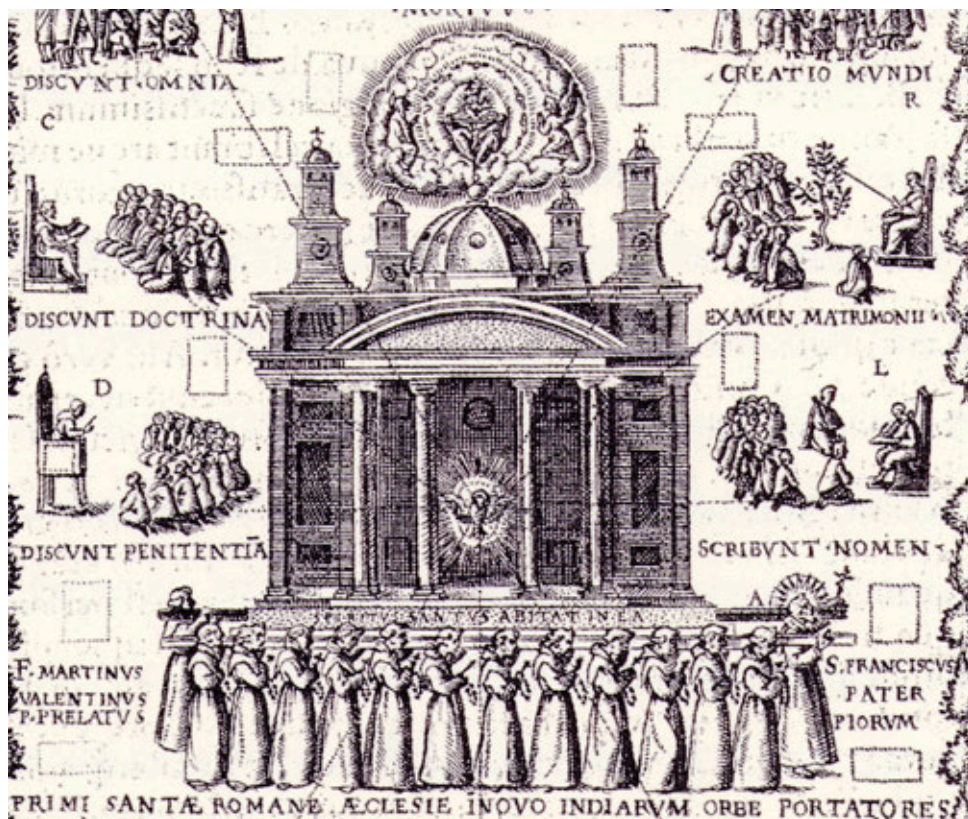


Fig. 268. La primitiva Iglesia romana y los franciscanos como sus portadores al Nuevo Mundo, *Alegoría de la Iglesia mexicana y de la evangelización*, 1579, (detalle).

Las escenas relativas a la práctica de la evangelización quedan reflejadas en cuatro grabados. Uno de ellos resulta realmente significativo para el asunto que nos

<sup>650</sup> RUBIAL GARCÍA, SUAREZ MOLINA (1999): *op. cit.*, p. 151.

<sup>651</sup> SARANYANA (2009): *op. cit.*, p. 66.

<sup>652</sup> RUBIAL GARCÍA, SUAREZ MOLINA (1999): *op. cit.*, p. 146.

<sup>653</sup> SARANYANA (2009): *op. cit.*, p. 66-68; RUBIAL GARCÍA, SUAREZ MOLINA (1999): *op. cit.*, p. 146.

concierno [fig. 267]. La composición está ordenada a partir de la representación en el centro de un templo, coronado por la Trinidad en su tipo iconográfico de Trono de Gracia, y portado como en procesión por un grupo de franciscanos [fig. 268]. El trazado del templo está tomado de un modelo formal concreto: el del proyecto para la basílica de san Pedro del Vaticano realizado por Bramante. El papa Julio II le confió a este arquitecto la construcción de una nueva basílica en sustitución del antiguo templo paleocristiano que había de estar coronado con una cúpula la cual determinó la elección de una planta centralizada para la misma. Se inició en 1506 el proyecto de un templo enmarcado por cuatro torres cuadradas y una enorme cúpula en el centro. La muerte del pontífice y de Bramante pocos años después significó la paralización del proyecto. El reverso de una moneda de Julio II, acuñada por Caradosso para conmemorar la colocación de la primera piedra de la obra, muestra una visión ideal del templo finalizado confirmando su difusión a pesar de quedar inconcluso [Fig. 269]. El impacto visual de esta solución fue notable como puede deducirse de este ejemplo.



Fig. 269. Moneda de bronce con el proyecto de Bramante para san Pedro del Vaticano, c. 1506.

La concordancia visual entre este templo y el modelo de Bramante no es casual. En su interior *habita*, según las inscripciones, el Espíritu Santo, representado en forma de paloma de la cual salen diez rayos que terminan en escenas sacramentales y misionales. La comitiva franciscana está encabezada por san Francisco al cual le siguen doce franciscanos y, por último, fray Martín de Valencia. Esta imagen ha sido

identificada como un símbolo de la Iglesia novohispana,<sup>654</sup> pero la inscripción que la acompaña no deja dudas anunciando que se trata de una imagen de la primitiva Iglesia romana que la Orden de san Francisco se encargaba de traer al Nuevo Mundo.<sup>655</sup> Desde este punto de vista, san Pedro del Vaticano se convierte en prototipo de la imagen de la Iglesia. Esta representación en el grabado de Valadés puede ser entendida como un símbolo de la fundación de la provincia novohispana del Santo Evangelio y del trabajo misional realizado por los frailes menores. Pero lo cierto es que su configuración revela la proximidad con el discurso de regeneración eclesiástica que se ha defendido para la primera evangelización. Con el sueño de construir una nueva cristiandad que tomara como modelo la primitiva Iglesia se formuló la idea de la migración de la Iglesia al Nuevo Mundo. En opinión de Ramón Mujica, fue fray Bartolomé de las Casas quien introdujo esta teoría de corte providencialista en Nueva España<sup>656</sup> que con el tiempo se convertiría en un tópico del destino de América.



**Fig. 270.** San Francisco de Asís y Francisco Solano y la migración de la Iglesia al Nuevo Mundo, grabado en *Naturae prodigium gratiae portentum* de Pedro de Alva y Astorga, Imprenta de Juan de Paredes, Madrid, 1651.

<sup>654</sup> RUBIAL GARCÍA, SUAREZ MOLINA (1999): *op. cit.*, p. 148; GARCÍA LASTRA, Leopoldo A. (1999-2000): "Joaquinismo, profecía y apocalipticismo. La utopía angelopolitana, Jerusalén celeste de la Nueva España", *Florensia. Bollettino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, n. XIII-XIX, p. 113. En este último trabajo su autor afirma que, además de ser una alegoría de la Iglesia novohispana, también está significada a manera de otra Jerusalén celeste.

<sup>655</sup> "primi sanctae romanae ecclesiae in novo indiarum orbe portadores".

<sup>656</sup> MUJICA PINILLA (2002): "El arte y los sermones", en MUJICA PINILLA, Ramón (et. ali.), *El Barroco peruano*, tomo 1, Banco de Crédito, Lima, pp. 230.

La fortaleza de este mensaje trasciende el virreinato de Nueva España y el tiempo. Sirve como ejemplo de la pervivencia de esta idea un grabado, casi un siglo posterior al de Valadés, que acompañaba la obra *Naturae prodigium gratiae portentum*, texto sobre san Francisco escrito por Pedro de Alva y Astorga y publicado en 1651 [fig. 270]. La Iglesia romana vuelve a aparecer en el centro<sup>657</sup> en este caso sobre el arca de Noé siendo manejada sobre las ondas del mar por dos franciscanos. El de la izquierda es san Francisco, santo fundador de la Orden, que tiene a su espalda la ciudad de Roma. Él representa a Europa mientras que América está encarnada por Francisco Solano, misionero franciscano del convento de la Concepción de Lima.<sup>658</sup> Ambos portan en la mano el crucifijo a modo de tema de encuadre de la imagen del predicador y del asceta. La representación de las columnas de Hércules con el *plus ultra* sirve para recordarnos el trasfondo mesiánico que llegó a alcanzar la política de los Austria en América como monarcas elegidos para la expansión de la fe en el Nuevo Mundo. Esta idea la había planteado Juan de Solórzano y Pereira, Oidor de la Audiencia de Lima hacia 1609, en su obra *Política indiana*. Para éste, el pontífice romano era el único vicario de Cristo en la tierra y emperador del mundo. Pero el Patronato Real concedido a los Reyes Católicos por parte de Alejandro VI y Julio II trocaban al soberano hispano en la nueva cabeza de la Iglesia.<sup>659</sup>

En estos términos se obró en el virreinato del Perú la construcción de un discurso de regeneración que convertía a Lima en una nueva capital de la cristiandad trasplantada a América. En vista a la debacle moral en la que se encontraba la Iglesia romana, la salvación del cristianismo venía ofrecida por América, lugar en el que los hijos de san Francisco tenían encargado transplantar la Iglesia primitiva. Esta idea está significada en el grabado por medio de la imagen de la Iglesia sobre el arca de Noé que

---

<sup>657</sup> En este caso también se aprecia la misma referencia a San Pedro, aunque no queda tan evidente la deuda con el trazado de Bramante pudiendo referirse a posteriores proyectos. Serlio incluyó en el libro III de su tratado publicado en Venecia, en 1540, un grabado del modelo de la cúpula de Bramante para san Pedro. Finalmente Miguel Ángel fue quien la terminó a partir de su propia propuesta.

<sup>658</sup> Al grabado le precede un texto introductorio que confirma su función en la promoción de la figura de Francisco Solano, cuya causa estaba siendo promovida. Fue reconocido como siervo de Dios en 1672, beatificado tres años después y canonizado definitivamente en 1726.

<sup>659</sup> MUJICA PINILLA, Ramón (1996): *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura, p. 123.

además incorpora a la paloma con la rama de olivo. Se obra así una comparación con la historia de este patriarca del Antiguo Testamento. La decadencia de la institución eclesiástica es equiparada a la perdición del antiguo pueblo del Génesis que vio cómo era castigado por Yahvé con el diluvio universal. Al igual que la salvación de la humanidad estuvo encarnada en Noé —y anunciada por medio de una paloma portando una rama de olivo—, América se convirtió en muestra de la esperanza en la salvación.

La perdurabilidad de esta visión fue notable en algunos enclaves como en Puebla de los Ángeles. La fundación de la propia ciudad está relacionada con los deseos de creación de una nueva cristiandad americana por parte de los franciscanos. Allí, sobre aquella tierra fértil, erigieron una ciudad que había de encandilar por igual a indios y españoles, especialmente a estos últimos para que formasen con los naturales una comunidad cristiana única y renovada. Puebla había de servir de modelo de aquel experimento social que los franciscanos pretendieron realizar en Nueva España.<sup>660</sup> Sobre la propia fundación de la ciudad fueron apareciendo diversas leyendas que atribuían su traza a los propios ángeles, todas ellas fundamentadas en los pasajes bíblicos de Ezequiel y el Apocalipsis,<sup>661</sup> lo que afianza una interpretación en clave escatológica también de la retórica visual franciscana. La traza de esta ciudad tuvo entonces mucho que ver con la descripción de la Jerusalén celeste como prefigura de la Iglesia triunfante.<sup>662</sup>

En el convento de San Francisco de Puebla perviven diversas obras que son muestra de este discurso seráfico. La primera de ellas es el gran lienzo del *Arbol de la Orden franciscana* [fig. 212]. Como se ha expresado con anterioridad, este tipo iconográfico es resultado de la confluencia de diversas tradiciones visuales y el modelo que sirvió para su difusión fue el grabado de Peeter de Iode, publicado en Amberes en 1626, pero también el *lignos viate* fundamentado en el árbol de la vida (Gn 2,9; Ez

<sup>660</sup> FROST, Elsa Cecilia (1998): “La fundación de Puebla y el proyecto franciscano”, *Artes de México*, n. 40, p. 16. Cfr.

<sup>661</sup> GARCÍA LASTRA (1999-2000): *op. cit.*, p. 107.

<sup>662</sup> CASTELLANOS DE GARCÍA, Silvia (1999-2000): “Concretización de la ciudad de los Ángeles: su traza y paralelismo con la Jerusalén Celeste, su escudo reflejo del Joaquinismo-franciscano y del apocalipticismo romano renacentista”, *Florensia. Bollettino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, n. XIII-XIX, pp. 45-96.

47,12; Ap 2,7 y 22, 2). En este tipo de composiciones, que no fueron exclusivas de los franciscanos, está presente también una interpretación en clave escatológica de la función de las Órdenes. Estos árboles genealógicos dotan visualmente a la distintas familias religiosas de un lugar dentro de la historia de la Iglesia y de los planes divinos. Confiere a la orden un lugar temporal que se proyecta hacia el futuro, justificando su propio trabajo en la tierra en cumplimiento de un determinado papel marcado por la providencia. Si el árbol de Jesé conjuga mensaje veterotestamentario con la buena nueva evangélica, los nuevos árboles contruidos por los imitadores de Cristo pretendieron seguir el mismo camino proyectando la sombra del árbol cristológico, convirtiéndose en parte del mismo, como un injerto que permitiese emprender y agrandar la propia redención ganada por Cristo en la cruz. Es por eso que, con motivo de la tarea de expansión del evangelio por todo el orbe, este árbol genealógico enfatiza el logro de la Orden en su propuesta de alcanzar una salvación ecuménica simbolizada en lo prolífico de los frutos que ofrece.

La abundancia de misioneros que alcanzaron la santidad por medio de su tarea catequética admitió la comparación de estos santos con los sarmientos de una vid verdadera profetizada para el final de los tiempos. Así parece que la iconografía del árbol genealógico en el Nuevo Mundo fue una consecuencia visual de las palabras de san Ireneo en su tratado *contra las herejías* donde pronosticó que “vendrán los días en que retoñarán las vides, brotarán de cada una diez mil ramas y de cada rama otras diez mil, y en cada una diez mil brotes y diez mil racimos de cada uno de los brotes y en cada racimo diez mil uvas y prensada cada uva producirá veinticinco metretas de buen vino. Y cuando cualquiera de los santos se hiciera de un racimo, otro de ellos clamará: soy mejor, tómame; bendice en mi al Señor”.<sup>663</sup>

Así fue como las distintas órdenes religiosas fueron construyendo sus particulares árboles de la vida otorgándole a su propia existencia un sentido providencialista y escatológico. El origen de todo ello se encuentra en una de las profecías de Joaquín de Fiore que se refería a que una orden religiosa de hábitos negros

---

<sup>663</sup> MUJICA (2002): *op. cit.*, p. 230.

se extendería hasta el último rincón del mundo con la misión de extender el evangelio hasta la llegada del juicio final.<sup>664</sup> Ésta tuvo gran predicación en el México virreinal y es esgrimida en la actualidad por los defensores de la presencia del milenarismo joaquinita desde el inicio de la evangelización.<sup>665</sup> El carmelita fray Agustín de la Madre de Dios quiso identificar aquella orden con los carmelitas y apuntó a la labor realizada en “las Indias” a favor de la conversión como muestra que sirve de verificación del cumplimiento de la profecía del abad calabrés.<sup>666</sup> En los franciscanos se encuentra más arraigada esta idea de ser la orden vaticinada y que había de luchar contra el Anticristo. En una de las esquinas del lienzo de Puebla se declara por medio de una cartela que con las mismas señales de san Francisco “han de ser adornados muchos de Sus hijos [en] tiempos del Anti-Christo”.<sup>667</sup> Se refiere a los estigmas pasionarios que Cristo compartió con el de Asis en la estigmatización según su hagiografía. La referencia, aunque no sea directa, parece que se dirige al martirio de los hijos de la orden.



**Fig. 271.** San Francisco y sus doce primeros hermanos de la Orden, *Árbol de la Orden franciscana*, s. XVII, iglesia del convento de San Francisco, Puebla, (detalle), [cat. 162].

<sup>664</sup> MUJICA (2002): *op. cit.*, p. 232.

<sup>665</sup> véase, GARCÍA LASTRA (1999-2000): *op. cit.*, pp. 105-138.

<sup>666</sup> DE LA MADRE DE DIOS, fray Agustín (1986) [1648]: *Tesoro escondido en el Monte Carmelo Mexicano*, (paleografía, introducción y notas de Eduardo Báez Macías), México, pp. 136-137. [citado por GARCÍA LASTRA (1999-2000): *op. cit.*, pp. 106-107]. Fray Agustín de la Madre de Dios era castellano de nacimiento pero desarrolló su actividad como carmelita en la Nueva España.

<sup>667</sup> Transcripción completa en cat. 162.

En esta composición poblana, san Francisco cultiva el jardín sobre el que toma tierra, junto con el resto de los primeros en seguirle [fig. 271]. Esta imagen coincide con la portada de la obra carmelita *vinea carmeli* de 1662 [fig. 272]. En ella se muestra a Elías y Enoch azadón en mano y anegando con agua la vid sobre la que se encuentra la propia Virgen y bajo cuyo manto se amparan los miembros de la orden del Carmelo.<sup>668</sup> Lo habitual en este tipo de representaciones franciscanas es que el santo fundador actúe como raíz y que de su pecho brote el tronco del árbol genealógico, como en Zinacantepec [fig. 213]. Un modelo posterior que también sigue esta concepción tradicional se encuentra en el templo del antiguo Colegio de San Fernando en la ciudad de México [fig. 273]. San Francisco aparece ante Cristo el cual le entrega la regla de los frailes menores. Entre los franciscanos que ocupan las ramas de los árboles destacan misioneros que para entonces ya habían sido canonizados como san Francisco Solano. Pero sobre todo se advierte una especial presencia en la parte baja de todo un ramal de misioneros mártires.



Fig. 272. Portada del libro *Vinea Carmeli seu historia eliani ordinis*, de fray Daniel de la Virgen María, 1662.

<sup>668</sup> Esta imagen de la Virgen sobre la vid se asemeja al lienzo de Basilio de Salazar, aunque éste es posterior [fig. 134].





Fig. 273. *Árbol genealógico de la Orden de san Francisco*, finales s. XVIII, transepto del evangelio en templo del Colegio de San Fernando, México D.F.

En esta imagen el árbol de la orden también se convierte en un leño cristológico como en Puebla. Su interpretación es que los franciscanos revivían el árbol de la vida por medio de su actividad misional asentada desde su propia fundación —así *declara* san Francisco, acompañado de nuevo por sus doce primeros seguidores, que él plantó el árbol que después el propio Cristo hizo crecer (cfr. 1Co 3,6).<sup>669</sup> El lienzo de San Fernando de México confirma el éxito de esta tipología iconográfica en Nueva España donde la cruz se convierte en emblema de su tarea y triunfo misional. Fue el atributo característico del predicador que frecuentemente era representado con un crucifijo en las manos. Todo ello está significado en un lienzo que, a pesar de la poca información

<sup>669</sup> De los labios de san Francisco sale la primera parte del citado versículo, *ego plantavi*, que luego se completa con la inscripción latina de la imagen de Cristo crucificado de parte superior.

conservada, ofrece un resumen de estas connotaciones [fig 274].<sup>670</sup> Se trata de una imagen apologética de la propia labor misional franciscana que se ordena a partir de la figura de la cruz situada en el centro y coronada por la imagen de la Inmaculada surgiendo de un lirio blanco. A pesar de tratarse de una cruz de madera tallada, muestra en la parte inferior la forma rugosa del tronco de un árbol así como raíces mostrándonos que estamos de nuevo ante un *lignum crucis* en cuyas ramas florecen los hijos de san Francisco. En la esquina inferior derecha un fraile predica el evangelio a unos indios y puede apreciarse, justo por encima de su cabeza, la presencia del águila mexicana sobre el nopal.

Un detalle significativo es la presencia de un franciscano erguido sobre una fuente. Apenas podemos apreciar que carga con una cruz larga a modo de un símbolo episcopal. Algo parecido se había visto anteriormente en un lienzo del Carmen poblano en el que el mítico obispo Palafox, sentado en la orilla de una fuente, interponía su mano en uno de los chorros que distribuyen el agua entre las ovejas que tenía a sus pies (*Palafox en el huerto del Carmelo*, s. XVIII, capilla del Santo Niño de Praga, templo del Carmen, Puebla). Esta imagen se configuraba como símbolo del gobierno eclesiástico y del obispo como encargado de dispensar la gracia y la sabiduría. En comparación, quizás se pueda afirmar que la representación de tal asunto en esta alegoría franciscana pretendía legitimar la acción franciscana a la hora de gobernar espiritualmente las nuevas comunidades de cristianos que ellos mismo asentaron.<sup>671</sup>

---

<sup>670</sup> El lienzo apareció publicado en un catálogo de exposición estadounidense y pertenecía a la casa de subastas Sotheby's de Nueva York. La fotografía es de pequeño formato y de muy baja calidad. Pero a pesar de ello, pueden apreciarse algunos detalles que permiten su análisis iconográfico. Véase, CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): *The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas* [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.

<sup>671</sup> La fotografía nos deja ver la presencia de otros tipos como el arcángel san Miguel luchando contra la bestia, símbolo del triunfo contra la idolatría, o una Iglesia en forma de ermita en la que residen los franciscanos.



Fig. 274. Alegoría de la actividad misional franciscana, finales s. XVIII, col. particular.

En el citado convento franciscano de Puebla de los Ángeles aún queda otro programa visual que citar el cual permite corroborar el deseo de exaltación providencialista de la tarea franciscana. Luis de Ayala terminó en 1781 la decoración de los tres lunetos del coro de la iglesia conventual, de los cuales dos de ellos ya han sido analizados en el presente trabajo.<sup>672</sup> En esta ocasión, concierne analizar el tercero de ellos en el que se muestra la derrota de los infieles musulmanes, representados según su estereotipo iconográfico. El avance de un soldado a caballo, precedido por un ángel con banderín y escudo de Castilla, confirma que estamos ante una composición en exaltación de la monarquía [fig. 275]. Se trata de una alegoría de España, vestida a la romana y con yelmo en una descripción que nos devuelve a al grabado de Augustin Bouttats para la portada de *España triunfante y laureada* escrita por Antonio de Santa María y dedicada a Felipe IV [fig. 261]. El ángel que le precede despliega una filacteria con el texto de Isaías, *Solve vincula colli tui captiva filia Sion* (suelta las atadura de tu cuello, cautiva hija de Sión) (Is 52,2), que reproduce las palabras relativas al regreso de la ciudad santa. En la parte alta aparece la alegoría de la Iglesia triunfante, representada

<sup>672</sup> En la parte central se encuentra el lienzo de *La Virgen apocalíptica* y a la derecha (según se mira desde el altar) *El triunfo de la Inmaculada* [cat. 110 y 155].

con atuendo pontificio, custodia y cruz en mano, la cual reproduce otro capítulo del mismo profeta, *surge illuminare Hierusalem quia Venant lumen tum* (Levántate y resplandece porque ha venido tu luz) (Is 60,1).



**Fig. 275.** España venciendo al infiel, *El triunfo sobre las herejías y la restitución de la ciudad santa*, Luis de Ayala, 1781, coro del convento de San Francisco, Puebla, (detalle).



**Fig. 276.** La Iglesia-Sión apresada por el infiel, *El triunfo sobre las herejías y la restitución de la ciudad santa*, (detalle).



Fig. 277. San Francisco y dos de sus hijos cargando la nueva Jerusalén, *El triunfo sobre las herejías y la restitución de la ciudad santa*, (detalle).

Desde la propia conquista cristiana del territorio peninsular y las posteriores cruzadas, la imagen del musulmán representaba al enemigo de la fe y la monarquía hispánica. Este tópico, difundido en grabados peninsulares, se explotó en el Nuevo Mundo como imagen del infiel, pero de su empleo en Nueva España no se conocen casos notorios.<sup>673</sup> En este caso, el *moro* no carga contra la Eucaristía sino que encadena a la Iglesia, personificada como una viuda con semblante apagado (cfr. Lm 1,1) [fig. 276].<sup>674</sup> Conviene recordar que justo enfrente se encuentra el lienzo sobre el *Triunfo de*

<sup>673</sup> Este tipo de imágenes tuvieron una tradición más amplia en el virreinato del Perú donde puede verse al monarca defendiendo la eucaristía de sus enemigos ataviados ello bajo el estereotipo musulmán. Estas iconografías se repiten también en los altares efímeros peruanos. En la serie del *Corpus de Cuzco* puede verse a Carlos II blandiendo la espada para defender el cuerpo sacramentado de Cristo del acecho de un *moro infiel* que ha atado un cordón de seda a la custodia y pretende tirarla al suelo. Véase, MUJICA (2002): *op. cit.*, pp. 279-285; MUJICA PINILLA, Ramón (2009): “España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1139-1145.

<sup>674</sup> “La grande entre las naciones se ha vuelto como una viuda” (Lm 1,1). La filacteria latina que acompaña esta representación dice: *Dedit me Dominus in manu de qua non poter Resurgere* (me ha entregado el Señor en manos contra las cuales no podré levantarme) (Lm 1,14).

la *Inmaculada* en el que aparece el monarca Carlos III. El programa visual de los distintos lunetos estaría dedicado a la Inmaculada Concepción y consagrado a la exaltación de la monarquía y a su elección providencial para la liberación de la Iglesia y restitución de la Jerusalén triunfante. Pero además de ello, la “liberación de la cautiva Sión” encierra un mensaje escatológico de protagonismo franciscano. En medio de todas estas tribulaciones, san Francisco y otros dos de sus hijos espirituales cargan en sus espaldas el peso de restituir a la nueva Jerusalén<sup>675</sup> liberada por medio de su actividad apostólica anunciada con una conocida frase paulina [fig. 277].<sup>676</sup> La lectura Inmaculista está supeditada al programa visual en su conjunto y a la representación central de un torreón que recuerda a composiciones apologéticas del siglo XVII. Pero también en ser la Jerusalén celeste imagen de María. Apenas seis años después de la terminación de estas pinturas, Tomas Franco de la Vega profería las siguientes palabras en el sermón de la fiesta de la Inmaculada como patrona de la catedral de Puebla. El sermón está dedicado a la Orden militar de Carlos III ampliando así su conexión con el programa del coro del convento franciscano de la misma ciudad:

“Porque tú eres al fin la gloria de la Militante Jerusalén, la alegría de Israel, el honor de nuestro pueblo, el regocijo de nuestros ángeles y la complacencia de la Trinidad augusta”<sup>677</sup>

## LA MISIÓN UNIVERSAL DE LA COMPAÑÍA Y EL NACIONALISMO CRIOLLO EN NUEVA ESPAÑA

Este discurso de providencialismo mesiánico no fue exclusivo de la Orden franciscana, a pesar de haber sido sus promotores iniciales: la idea del virreinato novohispano como un territorio elegido fue impregnando las primeras manifestaciones

<sup>675</sup> En el *atlas seraphicus* de Rubens veíamos que Cristo serafín exhortaba a san Francisco a que “restableciese su morada que descendía”, en alusión a la Jerusalén celeste. Esta misma frase se repetía en el cónclave franciscano de Tlaxcalilla [cat. 180].

<sup>676</sup> *Persecutionem patimur: et subtinemus* [(nosotros los apóstoles) padecemos persecución y la soportamos] (1 Co 4,12).

<sup>677</sup> FRANCO DE LA VEGA, Tomás (1788): *Elogio a la Purísima Concepción de la Virgen, titular de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, que en el día 8 de diciembre de 1787, dixo D. Tomas Franco de la Vega, quien lo dedica a la Real y distinguida orden Española de Carlos Tercero*, Madrid, Imprenta de los herederos del Lic. Joseph de Jauregui, pp. 27-28.

sociales de una élite creciente. En todo este proceso, tuvo bastante que ver la participación de la Compañía de Jesús en este discurso. Los primeros jesuitas entraron al virreinato en 1572, enviados por san Francisco de Borja que entonces ocupaba el generalato de la Orden, y estableciéndose rápidamente una congregación en la ciudad de México. Hasta entonces, la tarea de evangelización en aquellos territorios había permanecido reservada para las cuatro órdenes mendicantes. Cuando llegaron los primeros jesuitas se encontraron con que éstas se habían repartido las principales tareas misionales sobre la población indígena. Las únicas zonas que quedaban por evangelizar eran las difíciles regiones del norte, donde su aguerrida población le estaba suponiendo grandes esfuerzos de conquista a los españoles. Sin embargo, a pesar de no haberse gestado con esas intenciones, la Compañía de Jesús había adquirido desde su fundación el compromiso de la educación a los seglares y la formación de sacerdotes.<sup>678</sup> Lo cierto es que en sus primeros años en México, los jesuitas se centraron más en la población criolla que en la indígena.<sup>679</sup>

El siglo XVII, con la presencia ya consolidada de la Compañía de Jesús, vio como la Iglesia novohispana se presentó a sí misma como una cristiandad elegida. Inicialmente se produjo una exaltación del espacio por su “fertilidad” y por su belleza comparable a la de un paraíso terrenal. Nace en este momento también la preocupación por el tiempo presente con una mirada necesaria al pasado fundacional de la conquista y evangelización y dotando a estos fenómenos con un definitivo alcance político. Pero también es en este momento cuando se rescata el pasado prehispánico para convertirlo, junto con la tradición imperial hispánica, en los gloriosos hacedores de su identidad. Es también cuando se concretan las leyendas e historias de las imágenes aparecidas en su papel también de configuradoras del reino, al menos de su imaginario colectivo, recopilándola y, con ello, participando también de aquella visión idílica de los primeros

---

<sup>678</sup> La Compañía de Jesús fue desde un principio consciente de la necesidad de tener un clero preparado. Luego se daría cuenta del beneficio de esta formación de aquellos que querían entrar en la Orden y lo abrió también para los seglares. La idea no era formar sabios, sino buenos cristianos que encontrarán un camino más recto a dicho propósito con una buena instrucción. GONZALBO AIZPURU, Pilar (2000): *Historia de la educación en la época colonial: la educación de los criollos y la vida urbana*, México, Colegio de México, pp. 123-127.

<sup>679</sup> Cfr. ARAZIL VARÓN, Beatriz (1998): “Festejos jesuitas y hegemonía sociocultural en México (1578)”, en MEYRAN, Daniel, ORTIZ, Alejandro, SUREDA, Francis (eds.), *Teatro, Público, Sociedad*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 276-286.

años de la evangelización. Así se configura la consolidación del criollismo novohispano que consideró al virreinato como una tierra electa, a modo de una nueva Jerusalén.<sup>680</sup> El criollismo respondía más que al anhelo de libertad y derecho de distinción de un pueblo, a una estrategia de dominación y cohesión territorial orquestada principalmente desde la metrópoli y cuyo empeño beneficiaba a las órdenes eclesiásticas, las sedes episcopales y los poderes civiles. La visión providencialista de la historia vista hasta el momento y que había configurado el discurso utópico novohispano se convirtió en la base del criollismo mexicano.

La evangelización formó parte de la configuración de este pensamiento, de un lado, como referente idílico del pasado, pero también como una realidad vigente en todo momento. Además de la necesidad constante de extirpar los residuos de prácticas *idólatras*, el norte de México estuvo siempre presente como zona por evangelizar incluso avanzado el siglo XVIII, a la que estuvieron dedicados los franciscanos y los jesuitas por medio del establecimiento de misiones. La Compañía de Jesús empezó a hilvanar un discurso sobre la evangelización en el Nuevo Mundo que era en realidad un préstamo de los alegatos franciscanos.

La muestra más relevante de esta apropiación la tenemos en la primera gran crónica de la Compañía en Nueva España redactada por el criollo Francisco de Florencia. Esta obra constituyó el primer caso notable para otorgarle historia y singularidad a la orden en México.<sup>681</sup> Si a finales del siglo XVI todas las órdenes religiosas destacaron su participación en la primera evangelización describiendo aquel periodo como una época dorada, esa intención también existió en Florencia. La primera evidencia es la dedicación de la obra a san Francisco de Borja, reconociéndole el mérito de la labor evangelizadora de la Compañía de Jesús en América y, en especial, en Nueva España. Si los jesuitas no habían participado de la primera evangelización, al menos su llegada había sido profetizada durante estos años. En la *Historia de la provincia de la*

---

<sup>680</sup> RUBIAL (1999): *op. cit.*, pp. 61-64.

<sup>681</sup> FLORENCIA, Francisco de (1694): *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España, dividida en ocho libros. Dedicada a S. Francisco de Borja fundador de la Provincia, y tercero General de la Compañía*, México, por Juan Ioseph Guillena Carrasco.



*Compañía de Jesús en Nueva España*, se describen las *señales y prodigios* que anunciaron la entrada de la Compañía de Jesús en América como si fuese un segundo paso después de que lo hiciesen los franciscano y reconociendo incluso que la llegada de estos últimos había sido presagiada por Joaquín de Fiore.<sup>682</sup> Se apuntan distintos anuncios que tienen por protagonistas personalidades de asentado reconocimiento. El primer de ellos es Vasco de Quiroga, obispo de Michoacán y protagonista de una de las más destacas aportaciones iniciales de una utopía social.<sup>683</sup> De él se dice que reclamó varias veces la presencia de los hijos de la Compañía para que ayudase a los franciscanos y agustinos en las tareas de evangelización.<sup>684</sup> Prosigue con otros como el del venerable Gabriel de Logroño, quien llegó a tener la visión de la llegada a Nueva España de una nueva orden cuyos miembros veía viviendo en una casa pobre de la ciudad que resultó ser la misma en la que hospedaron inicialmente los jesuitas.<sup>685</sup>

La Compañía de Jesús había sido creada con vocación de ser la milicia de Cristo, cuyos soldados habían de dedicarse a combatir la impiedad, la herejía y la idolatría, para ganarle al cristianismo nuevos territorios. La visión ecuménica del cristianismo les hizo viajar hasta Oriente para dedicarse a la expansión de la fe. En este sentido, las soflamas novohispanas se encuadraban dentro del marco general de la Orden cumpliendo con el mandato de Cristo a su apóstoles: “Id por todo el mundo y predicar el Evangelio a toda criatura” (Mc 16,15). Además de todo ello, en sus programas visuales buscaron la representación de conceptos tales como que su actividad estaba acorde con la consumación profética de la expansión evangélica.<sup>686</sup> Los jesuitas protagonizaron la articulación de los programas visuales virreinales en base a una realidad construida haciendo uso de la retórica, que en palabras de Fernando R. de la Flor, fue la gran

---

<sup>682</sup> FLORENCIA (1694): *op. cit.*, p. 1.

<sup>683</sup> Vasco de Quiroga llevó a cabo la promoción de distintos proyectos dirigidos a la población indígena. Se trataban de ordenanzas que volcaban toda su confianza en la población natural de aquellas tierras y caracterizada por un régimen comunal y de respeto de las costumbres prehispánicas. Cfr. ZABALA BEASCOECHEA (1999): *op. cit.*, pp. 627-630.

<sup>684</sup> FLORENCIA (1694): *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>685</sup> FLORENCIA (1694): *op. cit.*, pp. 4.

<sup>686</sup> Véase, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “La imagen de san Francisco de Borja y el discurso de la Compañía de Jesús en la evangelización del Nuevo Mundo”, en GARCÍA HERNÁN, Enrique, RYAN, María del Pilar (ed.), *Francisco de Borja y su tiempo. Política, religión y cultura en la Edad Moderna*, Valencia-Roma, Albatros Ediciones, Institutum Historicum Societatis Iesus, pp. 319-336.

*máquina* que movió los afectos y orientó las conductas en determinada dirección política y religiosa.<sup>687</sup> Así se entiende su participación en la construcción de un imaginario visual para la cultura criolla en base a los planteamientos presentados.



Fig. 278. *El ángel con rostro de sol*, Juan de Jáuregui, c. 1612, Amberes.

El éxito de la Compañía en este ejercicio se sustentó en la capacidad para adaptar el discurso general de su actividad misional a los alegatos locales. La muestra más relevante de este intento en Nueva España fue la promoción del culto guadalupano, donde los jesuitas supieron mostrar su apoyo a la construcción, en sentido profético, de una nueva cristiandad en América. Inicialmente fueron los representantes de los cabildos catedralicios y los doctores universitarios los que trabajaron a favor de la promoción y estudio de la devoción a la Virgen de Guadalupe y conseguir, con ello, una mayor unidad territorial, pero pronto fueron sustituidos por los hijos de la Compañía. La actividad intelectual de estos últimos dio como fruto un número elevado de estudios que buscaron defender el portento de la imprimación milagrosa y el reconocimiento de su patrocinio. La Compañía se definió como la precursora de una regenerada Iglesia propia para América, apostólica y misional, cuya

<sup>687</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2002): "Planeta católico", en Ramón Mujica Pinilla (ed.), *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, vol. 2, p. 1.

llegada había sido prefigurada en el episodio mariano del Tepeyac,<sup>688</sup> elevando esta devoción al grado de episodio fundacional.

El responsable de estas afirmaciones poco ortodoxas, que bordearon la delgada línea de la herejía, fue el desatado fervor patriótico del criollismo mexicano.<sup>689</sup> Los límites de aquel ejercicio de exaltación patriótica parecían estar escondidos debido al fuerte apoyo institucional del culto guadalupano a partir del segundo tercio del siglo XVIII. En Miguel Sánchez ya estaban presentes algunas de estas ideas, lo que demuestra que el interés por su pervivencia estaba relacionado con el naciente sentimiento criollo. Sánchez reclama a la Virgen que no solo ampare a los fieles de la antigua cristiandad sino también en esta “recién nacida en Cristo gentilidad del Nuevo Mundo”.<sup>690</sup> La historia guadalupana restituye el deseo de regeneración cristiana acogándose a la conversión de los naturales como una recién nacida comunidad en comunión con los criollos. En este planteamiento, la fidelidad a la Iglesia romana y al monarca es clave, adjudicando a este último un papel primordial desde un punto de vista providencialista. Miguel Sánchez identifica a Felipe IV con el ángel con rostro del sol del capítulo décimo del Apocalipsis y se sirve así para volver al tópico de América como tierra gentil a la espera de la llegada de la monarquía católica [fig. 278]:

“[...] ha escogido Dios a este monarca como a sol planeta universal, y puéstole en la mano el libro de su ley, porque diligente la promulgase en todo el mundo, como la ha hecho. Ahora celebro la singularidad, pues habiéndose comunicado el descubrimiento de aqueste Nuevo Mundo con diversos príncipes y reyes, no quiso Dios se efectuase con otro que con el rey de España y de este sol se vistiese esta tierra; de tal manera que los que la habitaban, entonces bárbaros indios y toscos mexicanos, fueron pronósticos de sí mismos, sin saber que lo eran: decían que esperaban a los hijos del sol, con este título llamaban a los españoles, que habían de venir a conquistarlos. [...] estando esta tierra México a la luz y calor del sol católico de España, ha de tener gran número de hijos que gloriosamente se llamen hijos del sol Filipo.”

<sup>688</sup> CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 121-123.

<sup>689</sup> BRADING, David (2005): “Estudio introductorio: teofanía guadalupana”, en *Nueve sermones guadalupanos*, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, p. 13.

<sup>690</sup> SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición, p. 191.

Las palabras de este sacerdote oratoriano sirven como antecedente de las afirmaciones que posteriormente tomarían los jesuitas. Estos planeamientos estarán alrededor siempre del anhelo de la expansión total de la fe y, por tanto, de su práctica misional. Esto último justificó la atención especial a sus santos mártires y el ímpetu en las tareas misionales del norte de México. Esta noción no era exclusiva de los jesuitas sino que pertenecía en pleno derecho al mundo hispánico que había encontrado en su “verdadera” fe católica y en su representante real el sentido mismo de su existencia colectiva. El ímpetu con el que la catolicidad hispánica se había embarcado en busca de la llegada de un reinado universal de la Iglesia resultó difícil de mantener apareciendo la noción de cierto decaimiento en tal empresa. El fracaso de la conversión de territorios como China o Japón a si lo atestiguaban. Este desengaño debió condicionar el discurso de la institución eclesiástica y la sede regia. La dificultad de conversión de los indios en tierras como las del Norte de México, pero también la pérdida de apoyos en enclaves importantes de otros virreinos americanos, reveló para algunos la imposibilidad de fundar una nueva Iglesia indiana.<sup>691</sup> Pero aunque este *humor* melancólico constatable a finales del seiscientos pudo verse en algunos textos de la época, no fue determinante en la práctica misional del virreinato americano y tampoco en sus manifestaciones artísticas que siguieron en el siglo siguiente rescatando aquel espíritu utópico del inicio de la evangelización.

Para ello hay que entender que la retórica visual se manifestó en el arte iberoamericano como un artefacto de gran potencia que generó un mundo propio. En él se pudo reunir lo que en la realidad estaba separado y unificarlo e incluso consumir lo inconcluso, en este caso una cristiandad ecuménica. Esto es lo que hace de las periferias un espacio trascendental en el centro de determinados discursos políticos. Así sucede con los virreinos de Perú y Nueva España, donde se puede ver reflejado el constante anhelo por la consecución de un orbe totalmente cristiano debido al hecho de que en esos mismos espacios aún se estaban llevando a cabo tareas misionales.<sup>692</sup> En

---

<sup>691</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR (2007): *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, Universitat de les Illes Balears / José J. de Olañeta, pp. 238-245.

<sup>692</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR (2002): *op. cit.*, p. 17.

ese planteamiento se encontraban también los cimientos de la creación de un sentimiento unitario en cada virreinato.

## EL REGRESO DEL PROTAGONISMO DE LA EVANGELIZACIÓN COMO DISCURSO VISUAL DEL FRANCISCANISMO NOVOHISPANO

Los jesuitas ocuparon este espacio privilegiado de promoción de la consecución de un orbe católico con el pleno acuerdo y complicidad con la monarquía. Esta situación de hijos predilectos, que vivieron con los Austrias, cambió aumentado los recelos y terminado con su expulsión del territorio hispánico en 1767. Su marcha del virreinato de Nueva España significó la pérdida de aquellos que habían estimulado este tipo de producciones visuales, aunque para entonces ya habían asentado un importante magisterio que permitió su continuidad, especialmente en el campo de las fiestas públicas.<sup>693</sup> Los franciscanos se quedaron solos en las tareas misionales del norte y ocuparon también, en este sentido, un espacio simbólico en un asunto del que ellos habían sido introductores, así como de la defensa de la Inmaculada y de la monarquía hispánica. Estos aspectos justifican la realización de programas visuales como el del coro del templo franciscano de Puebla donde el lienzo del *Triunfo sobre las herejías* servía de traducción visual del deseo de triunfo de la fe [fig. 275-277].

A esta herencia tardía responde un gran mural del Colegio franciscano de San Fernando en la ciudad de México [fig. 279]. El lienzo está situado en la pared del transepto de lado del evangelio, en un lugar contiguo al árbol genealógico franciscano. En él se representa a san Bernardino de Siena en una exaltación del Nombre de Jesús. El espacio compositivo se divide en dos partes horizontales. En la parte inferior aparece el citado predicador y misionero franciscano portando una banderola con el anagrama del Nombre de Jesús. En la parte superior aparece este mismo emblema adorado por ángeles y en

---

<sup>693</sup> GARCÍA VALENCIA, Édgar (2011): "El principio del fin. Hipótesis sobre la vigencia de la emblemática en la primera mitad del siglo XIX", en ZAFRA, Rafael, AZANZA, José Javier (ed.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, (Serie Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual, n. 1), Pamplona, Universidad de Navarra, p. 349.

presencia del Padre Eterno. San Bernardino de Siena acostumbraba a llevar en sus predicaciones un anagrama con el nombre de Jesús (IHS) inscrito en una tabla que los fieles besaban una vez terminaba su alocución por eso que se le relacione con este blasón. La escena retratada en el lienzo de San Fernando se corresponde con un episodio de la vida de san Bernardino de Siena. Fue acusado de herejía y llevado en presencia del papa Martín V. Por el contrario, Bernardino se caracterizó por su constante labor misionera y lucha contra los herejes. El lienzo es una representación retórica del reconocimiento conseguido por este santo predicador. Bajo el solio aparece el citado pontífice junto a varios cardenales y, justo por delante del santo, varios dominicos que se postran en signo de reconocimiento. Por la parte derecha, se introduce San Juan Capistrano vestido con el mismo blasón y acompañado por otros tantos franciscanos.<sup>694</sup> Este otro santo comparte con su hermano espiritual el reconocimiento por su labor evangelizadora y de predicación, actividad que desempeñó por toda Europa. Su aportación en la lucha contra los infieles fue clave debido a su dedicación en la tarea de reclutar cristianos en nombre de Calixto III para la cruzada contra los turcos. Con estos datos es evidente que la elección de este asunto estuvo en relación con la promoción de la actividad misional de los franciscanos en América cuyo colegio de Propaganda Fide, como veremos a continuación, tuvo reservado un papel singular.

El lienzo vincula de forma especial la evangelización con el culto al Nombre de Jesús y veremos en que términos. Esta devoción está acorde con la fiesta del Santísimo Nombre de Jesús, celebrada tradicionalmente a principio de año. La tradición de este culto viene de antiguo. En el siglo XIII los dominicos tenían por costumbre dedicar un altar al Nombre de Jesús. Gregorio X les encargó el deber de propagarla. En 1530 la sede pontificia concedió también a los franciscanos la celebración de esta fiesta. Posteriormente, san Ignacio de Loyola tomaría el emblema del Nombre de Jesús como escudo para su Orden. En la celebración litúrgica de la fiesta podía leerse una frase inspirada en la Carta a los Filipenses

---

<sup>694</sup> San Bernardino de Siena como San Juan Capistrano están representado acorde con las características de sus respectivos tipos iconográficos [SCHENONE, Héctor (1992): *Iconografía del arte colonial. Los santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, vol. I, pp. 189-190, y vol. II, pp. 508-510]. Son representados de igual manera en el *Arbol genealógico franciscano* contiguo a esta representación y realizado por un mismo autor.

que declaraba: *In nomine Iesu omne genuflectatur; caelum, terrestrium, et inferorum.*<sup>695</sup> Esta misma frase latina es la que se inscribe alrededor de san Bernardino de Siena.



Fig. 279. Exaltación de la labor misional franciscana y del Nombre de Jesús, finales s. XVIII, transepto del evangelio en templo del Colegio de San Fernando, México D.F.

El colegio de San Francisco de la ciudad de México ocupó un papel destacado en la tarea misional americana. Tenía bajo su cargo el sustento de varias misiones en la Sierra Gorda y el Norte de México. Como en el Colegio de Zacatecas, allí se recibía a los misioneros y se les instruía para, finalmente, enviarlos a realizar las campañas de evangelización. Es el caso de fray Junípero Sierra, misionero franciscano nacido en una pequeña población mallorquina y arribado a Nueva España en 1749. Desde San Fernando

<sup>695</sup> “Ante el nombre de Jesús todos se arrodillan todos en el cielo, en la tierra y en el infierno” (Cfr. Flp. 2,10).

fue enviado a misionar en la Sierra Gorda donde permaneció durante ocho años. Posteriormente se dedicó otros once a las misiones populares que dirigían su actividad a los ya cristianizados. Con la expulsión de los jesuitas, los franciscanos tuvieron que hacerse cargo de las misiones que estos habían ocupado, entre ellos fray Junípero que se enroló hacia tierras de California.

En medio de esta actividad de recepción y alistamiento de predicadores y misioneros hay que ubicar la elección del tema de la pintura, así como la presencia de san Bernardino de Siena y su compañero, san Juan Capistrano que ocupó en vida esas mismas funciones de alistamiento que seguían siendo realidad en San Fernando. En la adoración celestial del Nombre de Jesús están representados los siete Príncipes, cuya presencia se advierte de forma discreta y no protagónica pero evidente al estar claramente representados cada uno de ellos por sus habituales atributos [cat. 197]. Esta tipología había sido ampliamente difundida en Nueva España por los jesuitas cuyos tratados angélicos se encargaron de defenderlos como principales defensores de la actividad misional. Era de nuevo un tema “de vuelta” al repertorio visual de los franciscanos pues no olvidemos que el introductor de tal devoción había sido Amadeo de Portugal.

El deseo de expandir el evangelio por todo el mundo, la regeneración de la Iglesia en América y la elección providencialista de la monarquía hispánica fueron temas que sonaron de fondo en la retórica visual novohispana. Este fue un ámbito conceptual compartido con la imagen de la Mujer del Apocalipsis que fue capaz de aglutinarlos sirviendo de símbolo triunfante de todos estos anhelos así como de exaltación del virreinato. El signo de una Iglesia migratoria que encontró amparo y triunfo en la antigua tierra de los gentiles americanos que, junto con los nuevos moradores, le dieron una nueva casa en un territorio que con ella se mostró triunfante.



## **6.2 La Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia novohispana.**

Para ver el modo en el que todo el anterior discurso se unió para cimentar la lectura de la Mujer del Apocalipsis como símbolo eclesiológico de la cristiandad novohispana conviene regresar al siglo XVI, a la península, y leer las palabras de fray Felipe de Meneses. Este teólogo dominico pasó casi desapercibido para las posteriores generaciones, quedando algunas de sus obras manuscritas y conociendo las publicadas únicamente su primera edición. Pero a pesar de ello fue coetáneo de personajes destacados en la historia del virreinato de Nueva España como fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México, o Bartolomé de las Casas. Meneses vivió inmerso en las reformas de las órdenes religiosas reimpulsadas por Felipe II. En su pensamiento también hizo mella las preocupaciones de la Europa renacentista por la situación de cerco que sufría el cristianismo debido al acoso por el triunfo del Islam y el avance cada vez más notable del protestantismo.

Felipe de Meneses es autor del catecismo titulado *Luz del alma cristiana*, publicado en Valladolid en 1554. Su redacción estuvo auspiciada por la necesidad de ofrecer un manual práctico para instruir a los cristianos castellanos, cuya laxitud en el conocimiento de ciertos asuntos dogmáticos resultaba preocupante para la comunidad

religiosa. Esta obra alcanzó notoriedad en su época, incluso Cervantes la cita en el *Quijote*. En él se muestra una de las primeras descripciones de la Iglesia como institución amenazada que encuentra aliento con la nueva cristiandad edificada en suelo americano, relato sofocante en el que a modo de apuntes proféticos va trazando una advertencia para sus contemporáneos, con un confesado deseo de querer equivocarse. Para ello retoma la clásica imagen de la Iglesia perseguida: la Mujer del Apocalipsis. Meneses advierte a sus contemporáneos de una preocupante situación de pérdida de la fe entre los cristianos debido a otro mal, el de la ignorancia, y de cómo ambos males pueden servir de introducción del protestantismo. De esta forma, se muestra preocupado por el peligro de que en la península suceda lo mismo que en Alemania. Pero describe con consuelo la presencia del Nuevo Mundo descubierto providencialmente para dar salida a la Iglesia acorralada en Europa.

El parangón con la Mujer descrita por san Juan en el Apocalipsis lo toma en ese momento recuperando a ésta como símbolo de la Iglesia perseguida. Describe la escena con evidentes concordancias con la situación que se vivía en aquel momento en Europa para describir una Iglesia acorralada en España y que podría dar el salto a América, convertida esta nueva tierra en desierto en el que resguardarse:

“Y dejando estos por el suelo ya rendidos y vencidos viene [el dragón] tras la Iglesia que se viene trayendo hacia el rincón de España para tragar el hijo que pariese, porque ella viene con dolores de parto para parir en todos sus fieles el espíritu divino que los hace hijos de Dios. Esta mujer, esta Iglesia, ya vemos que ha llegado hasta la mar, y aunque no se ha pasado allende hasta agora; pero vemos que Dios en aquel desierto de las Indias (hasta agora tenido por inhabitable) le edifica casa a gran priesa. [...] ¿qué podemos pensar o temer sino que un día mandará Dios a esta mujer que se vaya a aquel desierto para estar segura del dragón? [...] Este es mi temor, y esta la causa dél, y ruego a Dios nuestro Señor, que de temor de mal futuro no vengamos a dolor del ya presente, y que sea yo en este caso profeta falso”<sup>696</sup>

Las palabras del dominico sirven para corroborar que de forma temprana ya se estaba realizando una interpretación del momento histórico en clave bíblica y, con ello, adjudicando al episodio de conquista y evangelización la habitual imagen de la Iglesia significada en la Mujer del Apocalipsis. Para ver de forma clara esta comparación en

<sup>696</sup> MENESES, Felipe de (1778) [1554]: *Luz del alma cristiana*, (estudios preliminares y edición de Ismael Velo Pensado), Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, pp. 367-369.

Nueva España hay que esperar hasta las declaraciones criollistas de Miguel Sánchez con su obra magna sobre la Guadalupana o, sobre todo, en su sermón anterior sobre san Felipe de Jesús en el que identificaba directamente a México con la *mulier*. Si seguimos la exégesis de Sánchez, todos los actores de la conquista y evangelización estaban profetizados en el capítulo 12 del Apocalipsis. Pero entre las palabras de Felipe de Meneses y de Miguel Sánchez existió toda una interpretación de la realidad inaugural de América como si se hubiese estado siguiendo los dictados de las revelaciones confiadas a san Juan en Patmos. El descubrimiento de América fue interpretado en clave apocalíptica por los primeros religiosos que se adentraron en aquel continente, como Jerónimo de Mendieta. No se trataba de una ocurrencia puntual de aquellos frailes iluminados, sino que era la conclusión lógica de una visión cristiana de la historia.<sup>697</sup>

El sentido de una interpretación en clave apocalíptica revela el deseo, por parte de la sociedad que empleó tal comparación, por dar una explicación a su propio momento histórico. La tradición literaria de las narraciones apocalípticas las presenta como textos destinados a una sociedad que debe hacer frente a una situación peliaguda llena de tribulaciones y que se consuela con la promesa de la llegada de un futuro de esplendor ligado a los últimos tiempos. Además de los libros referidos en la Biblia, como el libro de Daniel o el Apocalipsis de Juan, existió otra literatura apócrifa que fue leída y comentada en época medieval y renacentista: obras como el *Libro de Enoch*, los *Oráculos sibilinos* o el *Apocalipsis de Esdras*. Los investigadores acostumbran a referirse a ciertos movimientos intelectuales virreinales que presentan una lectura histórica como en clave profética, escatológica o providencialista, con el nombre de apocaliptismo.<sup>698</sup> En realidad, bajo este término se engloban muy distintas voluntades sirviendo para definir actitudes muy desiguales de personajes que vivieron y actuaron en periodos y circunstancias dispares. Si atendemos a una definición clásica, por este término deben entenderse manifestaciones que suelen sustentarse sobre supuestas manifestaciones divinas o angélicas, con una clara alusión al futuro, sobre todo, al final de los tiempos.

---

<sup>697</sup> FROST (2002): *op. cit.*, p. 16.

<sup>698</sup> ZABALA BEASCOECHEA (1999): *op. cit.*, p. 620.

Parte de estos aspectos estuvieron presentes en el discurso inaugurado con Miguel Sánchez a mediados del siglo XVII o en el auge del culto a los siete Príncipes. Pero, en cambio, no hay rastro en Nueva España de otros aspectos definitorios de estos movimientos como la aparición de personajes carismáticos que se autoproclaman nuevos profetas. En cambio, la Mujer del Apocalipsis se convirtió para entonces en una imagen capaz de simbolizar a la Iglesia novohispana al poder reunir en su interpretación varios *signos*. De un lado, es capaz de contener presente, pasado y futuro del territorio al ser reflejo del triunfo inicial de la idolatría y la evangelización como una verdadera psicomaquia americana. Pero también por significar el premio final en la consecución de una Iglesia y sociedad única cuyo destino había estado reservado por Dios dentro de la historia de la salvación. Es así como vemos a la *mulier* utilizada como símbolo de autodefinición por parte de los poderes eclesiásticos establecidos, siendo el más destacado el protagonismo que llegó a alcanzar en la sacristía de la catedral de México.



Fig. 280. *Triunfo de san Pedro*, Cristóbal de Villalpando, c. 1685, sacristía de la catedral de México.

Así es como debe entenderse el programa visual de la sacristía de la catedral de México, del último tercio del siglo XVII, el cual comparte una misma idea con la obra de Miguel Sánchez: que el presente y el destino histórico del virreinato de Nueva España estaban significados en la imagen de la Mujer del Apocalipsis como símbolo de

la salvación evangélica del Nuevo Mundo [fig. 119]. La Inmaculada apocalíptica de Villalpando se convierte en la primera declaración visual de esta idea auspiciada por el principal cabildo catedralicio del virreinato.<sup>699</sup> El apoyo viene dado por el *Triunfo de san Pedro*, composición contigua realizada por el mismo maestro e inspirada en el tradicional triunfo rubeniano, donde puede verse a la personificación de la Nueva España sirviendo de palafrenero del carro [fig. 280].

De ahí también la persistencia en diversas tipologías de la Inmaculada e incluso, posteriormente, de la Virgen de Guadalupe. Fue en el guadalupanismo mexicano donde se tornó parte sustancial de la devoción este discurso que convertía a la figura bíblica de la *mulier* en un emblema geopolítico. Este apoyo se resolvió inicialmente con el desarrollo especial del tipo iconográfico de la Virgen apocalíptica a partir de mediados del siglo XVII y posteriormente como parte de la visualidad guadalupana que acontece en el XVIII. Por medio de todo ello, el naciente criollismo mexicano, orquestado desde la metrópoli, hizo uso de este símbolo asentado por el modelo catedralicio mexicano. Ambos aspectos están combinados en las pinturas de Miguel Cabrera para la escalera del Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe, en Zacatecas. Miguel Cabrera sigue de cerca el modelo de Villalpando para recordar parte de lo planteado en la sacristía metropolitana pero con el propósito de reconocer el papel de la Orden de san Francisco como insigne institución virreinal. En uno de los laterales, aparece la citada Virgen apocalíptica y, en frente, el patronato guadalupano sobre la orden de san Francisco al mostrar al santo fundador de nuevo como atlante [fig. 122 y 246]. El primero de los lienzos incide de nuevo en el aspecto fundacional de la Iglesia novohispana. Esta idea de la *mulier* perseguida y defendida por san Miguel encuadra también la lucha contra la idolatría sobre la que combatieron los primeros franciscanos. Por otro lado, la imagen de los franciscanos resguardados bajo el manto de la Virgen del Tepeyac identifica la labor que hicieron por la formación de la Iglesia novohispana. Entre éstos aparece

---

<sup>699</sup> Véase, SIGAUT, Nelly (2004): “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en GARCÍA SÁIZ, C., GUTIÉRREZ HACES, J., *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, IIE-UNAM, Fomento Cultural BANAMEX, Organización de Estados iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito de Perú, pp. 207-279.

representado fray Margil de Jesús, misionero de origen valenciano y fundador de colegios evangélicos como el de Zacatecas, Querétaro o Guatemala.<sup>700</sup> Las rosas esparcidas por los ángeles de la parte superior representan a aquellas del milagro que habían nacido en monte estéril y que, en esta ocasión, también son capaces de significar el florecimiento del cristianismo tras la labor evangélica franciscana.<sup>701</sup> La Guadalupana vuelve a representarse como emblema de la triunfante Iglesia nacida inicialmente como resultado de la tarea misional y, al mismo tiempo, como promesa de salvación. Todo ello confirma el carácter de emblema político-social de la imagen de la Mujer del Apocalipsis.

La imagen de la Mujer del Apocalipsis se convirtió en metáfora del triunfo del catolicismo regenerado en el Nuevo Mundo, cumpliendo con el vaticinio del dominico Felipe de Meneses que vio el anuncio del desplazamiento de la Iglesia a América. La consumación de ese anhelo fue reconocida por los primeros franciscanos en aquellas imágenes que veíamos de migración de la primitiva cristiandad al Nuevo Mundo convirtiéndolo en la tierra prometida, en la bíblica Jerusalén del final de los tiempos. El modelo elegido para encarnar este fenómeno de restauración eclesiológica fue el de la Virgen de Guadalupe. Si las visiones de la *mulier* en Patmos habían sido vistas como vaticinios de la mariofanía del Tepeyac, la presencia de la imagen guadalupana anunciaba al virreinato su elección para ser la nueva cabeza del cristianismo. En este sentido resultaba irrefutable, a la vista de los oradores, la interpretación de la Mujer acosada por el dragón de siete cabezas como “la más expresa profecía de la Iglesia en el

---

<sup>700</sup> La recuperación de la figura de este santo padre también forma parte del discurso criollista a partir de la exaltación de la santidad de los primeros misioneros, autores del nacimiento de la realidad virreinal. Sobre la imagen de fray Margil en relación con este proceso véase, RUBIAL GARCÍA, Antonio (1999): “Los venerables de la Nueva España: Gregorio López, Juan de Palafox y fray Antonio Margil”, en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 231-245; RUBIAL GARCÍA, Antonio (1999): *La santidad controvertida*, México, Fondo de Cultura Económica.

<sup>701</sup> Un ejemplo es el sermón del dominico José de Herrera, el cual comparó el desierto infecundo del Tepeyac en el que florecieron las rosas con el México prehispánico como territorio idólatrico sobre el que triunfa el cristianismo. HERRERA, José de (1673): *Sermon, que predico el R. P. Lector Regente F. Joseph de Herrera, del Orden de Predicadores: En la solemne fiesta, que se celebró este Año de 1672. En el Convento de Religiosas de Santa Catalina de Sena desta Ciudad*, México, Viuda de Bernardo Calderón.

fin del mundo”.<sup>702</sup> Estas palabras pertenecen a la edición impresa del sermón predicado por el jesuita Francisco Javier Carranza en Santiago de Querétaro. En él se anuncia que el santuario guadalupano ha de perdurar hasta el final de los tiempos, momento en el que tendrá lugar la migración de la Iglesia romana. Según afirma el jesuita, será allí donde encontrará su lugar, tras la nueva caída de Roma en la idolatría,<sup>703</sup> la cátedra de san Pedro.<sup>704</sup>

El texto de la homilía queretana demuestra la presencia del discurso amadeista en Nueva España. En su contenido recoge y cita las palabras de Amadeo de Portugal en cuyo sexto rapto, narrado en el *Apocalipsis nova*, afirma que hasta la llegada del fin del mundo había de estar María sirviendo de consuelo a sus fieles por medio de sus sagradas imágenes.<sup>705</sup> La imagen de la *mulier* vista por san Juan anunciaba, según Carranza, el momento en el que la Iglesia había de ser perseguida en el fin del mundo, hasta el reinado del anticristo, momento en el que “ha de expeler Roma al pontífice sumo”.<sup>706</sup> El franciscanismo fue el primero en anunciar el arribo de una nueva Iglesia que llegaría tras el advenimiento de un papa simoníaco.<sup>707</sup> Esta misma idea la recoge el *beato* Amadeo cuyas tesis prevalecieron en el virreinato novohispano en el seno de la devoción a los siete Príncipes. Con ello, también se identifica en el sermón al monarca hispánico como el rey final de todo el orbe cristiano:

“Si la Sra. De Guadalupe se apareció para ser patrona de todo este vastísimo imperio en lo presente, y de toda la Iglesia en lo futuro; si ha de ser el asilo de la catedral romana de san Pedro: de aquí infiero, que aquel monarca universal de todo el mundo,

---

<sup>702</sup> CARRANZA, Francisco Xavier (1749): *La transmigración de la Iglesia a Guadalupe. Sermón que el 12 de Diciembre de 1748 años predicó, en el templo de N. S. De Guadalupe de la ciudad de Querétaro, el P. prefecto Francisco Xavier Carranza professo de quarto voto de la Sagrada Compañía de Jesús, dalo a luz D. Alonso Manuel Zorrilla y Caro, México, Colegio Real de San Ildefonso*, p. 11. [Sigo la edición facsimil en BRADING, David (edición y texto introductorio) (2005): *Nueve sermones guadalupanos*].

<sup>703</sup> “Saldrá de Roma la silla de san Pedro, porque volviendo a su antigua gentilidad expelerá al pontífice, y a su Iglesia, y así se verá obligado el vicario de Cristo a poner la silla en otra parte” CARRANZA (1749): *op. cit.*, p. 10.

<sup>704</sup> CARRANZA (1749): *op. cit.*, p. 4.

<sup>705</sup> CARRANZA (1749): *op. cit.*, p. 275.

<sup>706</sup> CARRANZA (1749): *op. cit.*, p. 13.

<sup>707</sup> FROST (2002): *op. cit.*, p. 113.

que anuncia las escrituras, y que explican los doctores, no ha de ser otro, que el católico Rey de las Españas”<sup>708</sup>

Lo expresado hasta el momento revela el valor de la figura de la *mulier* como signo de triunfo, su relación con los pronósticos escatológicos y el reconocimiento alcanzado como emblema de identificación de los poderes civiles y religiosos. En su formulación obraron de cerca otras interesantes analogías y soflamas que de nuevo van a tener sus raíces en el mensaje de exaltación de los Austrias y en el anhelado fin del conflicto concepcionista por medio de su reconocimiento dogmático.

### LA VIRGO IN SOLE Y EL ÚLTIMO QUID DEL MISTERIO DE LA INMACULADA

Las leyendas que hablaban del gobierno de un monarca universal que había de recuperar para el cristianismo su momento de mayor esplendor toman sus raíces del pasado clásico y, en concreto, de los vaticinios de las sibilas. Los padres de la Iglesia retomaron el tema de estas profetisas con la intención de dar continuidad al Antiguo Testamento y como fórmula de atracción de los paganos.<sup>709</sup> Una de las más destacadas fue la Sibila Cumana, o de Cumas. Fue Virgilio quien la dotó de gran relevancia convirtiéndola en la sibila oficial del Imperio Romano. En su IV Égloga, Virgilio pone en boca de la Sibila Cumana la predicción de que había de producirse de forma inminente el nacimiento de un niño. Su venida había de clausurar la Edad de Hierro y, con ello, regresar a la Edad de Oro. El vaticinio decía también que, durante el tiempo destinado para el crecimiento de este niño, la humanidad había de purificar su antigua culpa para poder regresar a su primitivo esplendor.<sup>710</sup>

---

<sup>708</sup> CARRANZA (1749): *op. cit.*, p. 25.

<sup>709</sup> MORALES FOLGUERA José Miguel (2007): *Las sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa mediterránea y Nueva España*, Universidad de Málaga, Málaga, p. 20.

<sup>710</sup> MORALES FOLGUERA (2007): *op. cit.*, p. 38.





Fig. 281. La Virgen Astrea, grabado xilográfico en *De mundi et sphere*, de Hyginus, Venecia, 1502.

En realidad, la idea de una división en partes de las edades del mundo la recopila Ovidio en sus *Metamorfosis*. En esta obra se describen los cuatro periodos cósmicos de la humanidad: la Edad de Oro, la de Plata, la de Bronce y la de Hierro. En esta última, la Virgen Astrea, que encarna a la Justicia, se ve obligada a abandonar la tierra al ver que ésta es recorrida por ejércitos de hombres criminales. El alcance astrológico lo había definido anteriormente el griego Aratos de Soli. Para éste, al huir de la tierra, Astrea se convierte en Virgo, la sexta constelación zodiacal. Su representación suele ser la de una Virgen alada que porta en sus manos una espiga de trigo [fig. 281]. Al recuperarla, Virgilio la dotó de contenido político.<sup>711</sup>

Para el cristianismo la Virgen Astrea y el niño fueron vistos como prefiguraciones de María y Cristo. Así lo afirmó Eusebio de Cesarea en su *Vida de Constantino*, al referir que Virgilio vaticinó en su *Égloga* la llegada del cristianismo, a la Virgen y la muerte de la serpiente del Génesis.<sup>712</sup> La figura de la Virgo Astrea entronca con la imagen literaria de la Mujer del Apocalipsis. En opinión de José García Paredes, es probable que los primeros cristianos de formación clásica que leyeron la descripción de la mujer vestida por el sol pensaran en la constelación de Virgo. De hecho, los atributos astrales que la acompañaban eran los habituales de las divinidades celestiales. Astrea, como la figura

<sup>711</sup> MUJICA PINILLA, Ramón (2005): *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 263-264.

<sup>712</sup> MORALES FOLGUERA, p. 38-39.

apocalíptica, había huido del mundo acosada por diversas tribulaciones y su regreso anunciaba la llegada del tiempo final. Pero allí donde los antiguos habían visto a una divinidad, el cristianismo reconocía la Concepción de la Virgen María para que diese a luz al Mesías.<sup>713</sup> La leyenda de la Virgo Astrea puede relacionarse también con profecías veterotestamentarias como el anuncio de Isaías: “He aquí que la virgen grávida da a luz a un hijo y le llama Emmanuel” (Is 7,14).

La Virgen María fue la introductora de un nuevo curso en el tiempo cristiano por medio de su papel como corredentora. Con ello, no solamente da pie a la salvación tras engendrar al Mesías sino que, por medio de su propia aparición, anuncia el destino final de la humanidad. Es en este punto donde se relaciona con la imagen de la Virgo Astrea. Por todo ello, su preservación del pecado original —y, con ello, su creación *ab initio*— marca igualmente el ritmo histórico. La esperanza de salvación se encuentra en la propia Concepción de la Virgen. Por ejemplo, en uno de los grabados del *Sacrum oratorium* del jesuita Pietro Bivero María ha tomado los atributos de la Virgo Astrea en su representación ante la caída de Adán y Eva [fig. 282]. De la misma forma, en un lienzo novohispano que representa a la Sibila Cumana, la Inmaculada sustituye a la deidad femenina clásica en su representación en el interior del escudo [fig. 283]. Se convierte así el vaticinio de la sibila en una más de las prefiguraciones que auguraron su Inmaculada Concepción:

“¿Pero, sobre qué subsistía tan prolongada esperanza antes que la Virgen se concibiese? ¿Lo dudáis? Sobre figuras, sombras, sibilas, ceremonias, todo angustias, todo aflicción para el ánimo de nuestros Padres. Y desde el momento en que se concibe, ¿qué nuevo Astro ha comenzado a brillar sobre el mundo? ¿Queréis saberlo? El deseado anuncio de estar ya cerca el cumplimiento de sus profecías, el efecto de las promesas, el fin de las ceremonias, el principio del Libertador, la Virgen, que lo ha de concebir.”<sup>714</sup>

<sup>713</sup> GARCÍA PAREDES, José (2001): *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 162-164.

<sup>714</sup> MARTÍNEZ DEL REAL, Miguel (1783): *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria, que predicó á 8 de Diciembre de 1774 en la Santa Iglesia Catedral de Puebla de los Angeles el R. P. Fray Miguel Martinez del Real y Militar Orden de Nra. Sra. de la Merced, Presentado en Sagrada Teologia, y Examinador Synodal del Obispado, México, imprenta de D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, p. 3.*



**Fig. 282.** *Sacrum oratorium piarum imaginatum Inmaculatae Mariae et anima cratae* de Pedro Bivero, Amberes, 1634.



**Fig. 283.** *Sibila Cumana*, s. XVII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

Estos planteamientos recuerda también el carácter cristológico del discurso mesiánico el cual también tenía para sí el empleo de una imagen astrológica: la del sol. En la estampa *Mater inviolata* de los hermanos Klauber, la Inmaculada reconoce su doble asociación astrológica con el signo de Virgo y con el crístico astro Sol [fig. 284]. María aparece en el centro, posada sobre la luna y con el sol detrás de su cabeza. Un ángel porta el emblema mariano del espejo sin mancha el cual refleja la luz del Espíritu Santo sobre el cirio prendiendo la llama. Este espejo, en opinión del propio Francisco Javier Dornn, era símbolo de la Inmaculada Concepción de María. De tal forma que se significaba el modo en el que el Espíritu Santo había engendrado al “Sol de justicia” en el vientre inmaculado de María preservando intacta su virginidad. Además, esta composición conmemoraba la fiesta de la Asunción la cual tiene lugar el 15 de agosto, fecha en la que el sol entra en el signo zodiacal de Virgo. Esto mismo está representado en el resto de símbolos presentes en el grabado de los Klauber. En la parte superior aparece el círculo del zodiaco, en cuya parte central está el signo de Virgo rodeado por el sol y la inscripción *Sol in virgine*. En cambio, el mismo astro situado detrás de la Virgen manifiesta ser *Virgo in sole*.<sup>715</sup>

<sup>715</sup> MUJICA PINILLA (2005): *op. cit.*, pp. 283-284.



Fig. 284. “Mater inviolada”, grabado de los hermanos Klauber para la obra *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn, (edición de 1771).

Como se ha expresado anteriormente, el sol se había convertido en un emblema regio-político de gran tradición en la monarquía hispánica. La comparación de la monarquía con el astro solar confería a sus representantes un reconocimiento mesiánico de su labor en la tierra. Encarnaban la idea de ser aquel *Dominus mundi* de carácter imperial, que no era sino una continuación de los vaticinios sibilinos como el de la Virgo Astrea. El primer monarca hispánico en adoptar tal posición fue Carlos V, pero también su hijo Felipe II, a pesar de no haber sido coronado emperador. Con Felipe IV sigue viva tal comparación con la Virgo Astrea como demuestra la composición rubeniana del *atlas seraphicus* [fig. 234]. También veíamos que fue con Felipe IV y su hijo Carlos II donde se recurrió de forma más habitual al uso de este símbolo en la retórica visual.



Fig. 285. El sol de justicia descartando los errores de los maculistas, Grabado de Marcos Orozco en la obra *Sol veritatis* de Pedro de Alva y Astorga, 1660.

Llegados a este punto, es de nuevo el franciscano Pedro de Alva y Astorga el que nos ofrece una composición genuina por medio del grabado que acompaña su *Sol veritatis* [fig. 285]. La obra se publicó en Madrid en 1660 y está dedicada a Felipe IV al que compara con el *sol invictus* romano. En ella vuelve a reclamar el reconocimiento dogmático de la doctrina concepcionista. Para ello, Alva y Astorga pretende extirpar unos 33.000 errores e inexactitudes que, en su opinión, servían para dar apoyo a las soflamas maculistas. En Nueva España, Nicolás Rodríguez Juárez trasladó al lienzo esta composición alegórica [fig. 286]. Allí se muestra a la Inmaculada en el centro y, justo por encima de ella, al sol de justicia con un par de alas y que porta en sus manos un rastrillo y un triturador. El primero sirve para recoger el fruto de los libros — Escolásticos, expositores, Autores, canonistas— que ofrecen solo la verdad. Bajo el segundo sucumben los textos nefastos, a los que llama falsos, alterados, ficticios y multiplicados. Por medio de este símil agrícola construye una metáfora de raíz bíblica y de marcado sentido mesiánico y escatológico. Identifica la acción realizada por el *sol de*

*justicia* con las palabras de la profecía de Isaías reproducida en la parte superior: “He aquí que te he convertido en trillo nuevo, de dientes dobles. Triturarás los montes y los desmenuzarás, y los cerros convertirás en tamo. Los beldarás y el viento se los llevará, y una ráfaga los dispersará” (Is 41, 15-16). Reforzando este discurso se recogen a los pies de la Virgen las palabras de Juan el Bautista que anunciaba la llegada del Mesías el cual deberá ejecutar la acción de esta profecía.<sup>716</sup>

Esta composición deja al descubierto de nuevo la preocupación por alcanzar de la Santa Sede el reconocimiento dogmático. Felipe IV dedicó grandes esfuerzos en esta dirección y convirtió buena parte de su acción diplomática a la consecución de tal propósito. Con ello llegó a alcanzar determinantes éxitos políticos como los distintos decretos papales otorgados por Alejandro VII. Así por ejemplo, en 1661, por medio de la Bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* se declaraba como objeto de fe la creencia en la Inmaculada Concepción. Tres años después, el mismo pontífice publicaba el Breve por medio del cual ordenaba el rezo del oficio y misa de la Concepción, con octava, para los territorios hispánicos. No obstante, quedaba aun por conseguir la definitiva declaración como dogma de fe, anhelo histórico de la casa de los Habsburgo. Lejos de caer en el escepticismo, sus contemporáneos vivieron aquellos momentos como un punto álgido en las disputas cuya mejor muestra es el ejercicio laudatorio de Pedro de Alva y Astorga. Si recordamos, fue este franciscano el que puso en la mano del pontífice la espada con la que cortar el nudo y dar fin con tales disputas.<sup>717</sup> Por todo ello, el reinado de Felipe IV se identificó con aquella edad dorada en la que había de regresar de nuevo la Virgo Astrea. Así se daba paso a la idea de carácter providencialista de que el esclarecimiento de este asunto dogmático había sido ocultado por voluntad de Dios y que, por tanto, existía también un tiempo definido para darlo a conocer a todo el orbe.

---

<sup>716</sup> “En su mano tiene el rastrillo y va a limpiar su era: recogerá su trigo en el granero, pero la paja la quemará con fuego que no se apaga (Mt 3, 12). Sobre la Virgen aparece entra otra inscripción de la profecía de Malaquías que dice: “Pero para vosotros, los que teméis mi Nombre, brillará el sol de justicia con la salud en sus alas. (Ml 3, 20).

<sup>717</sup> Véase, ALVA Y ASTORGA, Pedro (1661): *Funiculi Nodus Indissolubilis de conceptu mentis & conceptus ventris*, Bruselas, tipografía Philippi Ulbugaert.



Fig. 286. *El sol de justicia descartando los errores de los maculistas*, Nicolás Rodríguez Juárez, s. XVIII, iglesia de Santa María de Ozumbilla, México.

En este sentido, la producción homilética de la segunda mitad del siglo XVII se preguntó cual sería el motivo de que el misterio de la Inmaculada Concepción permaneciese tanto tiempo en silencio, bajo las sombras, sin darse a conocer al mundo, y con tantos problemas para poder ser reconocido por toda la humanidad. Distintos predicadores se habían referido a este hecho desde el púlpito citando a Ezequiel y Daniel. Del primero se recordaba el pasaje de la Puerta Oriental del templo, en el cual se dice que ésta ha de permanecer cerrada y solo se abrirá el sábado, para que por ella pueda cruzar el príncipe (Ez 46, 1-2). Con ello retomaban lo dicho por san Alberto Magno el cual había indicado que esta puerta era figura de María y el hecho de que estuviera cerrada era *sombra* de su Inmaculada Concepción. Por otro lado, María era significada en el libro sellado del capítulo doce de Daniel (Dn 12, 4), que había de permanecer así hasta el final de los tiempos.

Pero el ingenio y el artificio retórico no terminaba aquí. Determinado el tiempo de espera, faltaba establecer aquel *príncipe* que entrara por la Puerta Oriental y abriese el libro de Daniel. Tanto los seis días en los que la puerta estaba cerrada, como el tiempo que había de permanecer sellado el libro de las profecías, significaban el gran ciclo en el que la Iglesia había vivido sin ver la luz de la Inmaculada y que había de ser clausurado con la llegada de los Habsburgo y, en especial, de Felipe IV. Con el tiempo, el reinado de este monarca llegó a considerarse una especie de edad dorada del immaculismo, algo que, como se ha visto en el presente trabajo, tuvo especial cultivo en la retórica visual de los virreinos americanos. Quedaba corroborada así la existencia de un plan trazado por Dios por el cual la monarquía hispánica jugaba un papel protagónico en el mundo, cuyo reflejo se encontraba en el hecho de que había sido ella la encargada de desvelar y expandir por todo el orbe, junto con el evangelio, la creencia immaculista. Todo ello queda reflejado en el siguiente fragmento de un sermón novohispano a la Inmaculada:

“Hoy en los siglos nuestros dorados experimentamos la verdad de aquella profecía, en el misterio preferente, como cerrada la puerta, como significando el libro, como si oculto el misterio en caliginosas dudas, el general del ejército católico, tomándolo Dios por instrumento suyo, Felipo Quarto el grande, procura librar a su pueblo de dudas, hace festivo este día a suplicas e instancias generosas, que devoto remite legacías a las sacras aras de la cabeza nuestra, y de la Iglesia toda el Pontífice.”<sup>718</sup>

Pero la historia reservaba amargos tránsitos al monarca y al resto de los defensores de la Inmaculada que tropezaron con la dificultad de hacerse con tal logro. Este inconcluso trabajo de los Austria se vio como uno más de los síntomas de decadencia de la monarquía hispánica a finales del siglo XVII, como otro despojos de lo que había llegado a ser un vasto imperio. El fracaso en la declaración de la Inmaculada Concepción como dogma de fe quedó diluido gracias a otros logros como los citados reconocimientos papales. Ello fue suficiente para que, en el siglo venidero, aun se tuviesen por exultantes los logros pasados del penúltimo de los Austria. Quedaba así por ganar aún esa batalla.

---

<sup>718</sup> CASTILLO, Pedro del (1677): *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Santissima Virgen Maria Reyna de los Angeles y Señora Nuestra. Descubierta el Santísimo Sacramento del Altar y en ocasión, que la Nobilissima Ciudad de Oaxaca, dio principio à las fiestas Reales de la Coronación, y nuevo gobierno de N. Rey y Señor Carlos Segundo (que Dios Guarde) [...]*, México, Francisco Rodríguez Lupercio.



Unas décadas después, los franciscanos novohispanos emprendieron un nuevo discurso centrado en la afirmación de que había llegado el definitivo final de las discusiones por medio del alumbramiento del que se llegó a llamar el último *quid* del misterio de la Inmaculada Concepción. Esa última prueba había tenido lugar en el viejo continente en el trance de muerte de fray José de la Torre, franciscano descalzo de Castilla, el año de 1715. Hasta México llegó el eco de tal noticia y, con intención de compartirla, el también franciscano fray Diego Antonio de Escobar lo convirtió en el tema central de su sermón predicado con motivo de la festividad de la Virgen de Guadalupe en el convento de la Concepción de la ciudad de México.<sup>719</sup>

La historia, tal y como se narró desde el púlpito, es la siguiente: el 23 de octubre de 1715 murió en el convento italiano de Ambrosiana, en el ducado de Florencia, fray José de la Torre, o del Espíritu Santo, sacerdote de los franciscanos descalzos de Castilla, que había dado muestras en vida de gran devoción hacia la Inmaculada. A su lecho de muerte acudió desde Génova una “alma de elevadísima y calificada virtud”. Ésta vio cómo en el momento de su muerte fray José fue asistido en su celda por la Santísima Trinidad, con Jesucristo a la cabeza, con la Virgen María, san Francisco, san Pedro de Alcantara, santa Clara, santa Teresa de Jesús y otros muchos ángeles y santos. También en aquel trance estuvo presente el demonio, a quien vio en un rincón de la habitación, desesperado y confuso. El testigo de este trance pudo ver también cómo, al expirar el moribundo, Cristo acercó su alma a su pecho y subió hacia el cielo con toda la comitiva. En el camino, cedió Cristo el alma a su Madre. Así fue hasta que, llegando en presencia del solio de la Santísima Trinidad, el propio fray José pidió la definición del Misterio de la Inmaculada Concepción de María y que le diese apoyo a los hijos de san

---

<sup>719</sup> ESCOBAR, Diego Antonio de (1724): *Ultimo quid de el misterio de la Immaculada Concepcion de Maria Santissima Señora Nuestra, Revelado (y piadosamente creydo) por la viva voz del oraculo de la Santissima Trinidad. Sermon historico-panegyrico que el dia 12. de Diziembre de 1723 años predico en el Convento de la Limpia Concepcion de la Ciudad de Mexico, estando presente el SS. Sacramento, el R. P. F. Diego Antonio de Escobar de los Menores Descalços de N. P. S. Francisco, [...]*, México, herederos de la Viuda de Miguel de Rivera.

Francisco para que trabajasen en esa dirección. La Trinidad, con gestos de complacencia, le respondió afirmando: “Hágase como lo pides”.<sup>720</sup>

En el parecer de Lorenzo Fraguas que acompañó la edición del sermón, para disipar cualquier sombra de duda, se afirma que el testimonio de fray José de la Torre respondía a todas las normas que permitían identificarlo como una revelación de fe dentro de la Iglesia católica. Por su parte, el sermón se centra en el momento en el que Juan el Bautista es interrogado por los judíos para saber si él era el mesías y si había llegado la hora de abrir el libro de Daniel. El franciscano novohispano retoma de nuevo la profecía de este libro cerrado que ha de abrirse al final de los tiempos para afirmar su certeza de que éste contiene el decreto de la Inmaculada Concepción.<sup>721</sup> Con todo ello, fray Diego Antonio de Escobar regresa a la imagen de la Mujer del Apocalipsis para reconocer en su lucha contra el dragón las disputas contra su Concepción libre de pecado desde el primer instante. Para fray Diego, el momento del triunfo final de la *mulier*, del esclarecimiento de su Concepción, tendría lugar en el día del juicio. La cercanía con ese momento queda anunciada por el sacerdote desde el púlpito como advertencia a los feligreses:

“Es posible Señor, y Dios Altísimo, que aquella primera luz, que descansa en el tesoro de vuestro corazón, no ha de salir del oráculo de la Iglesia, hasta el último día? [...] ¿Y cuando? ¿Cuándo será este dichosísimo tiempo? El *cuándo* no lo puedo afirmar; el *breve* lo puedo asegurar, fiando en la misericordia de Dios, y en la fe piadosa humana de nuestra revelación preciosa, que, si no me engaña el pensamiento es el eco perfecto (cómo de todo el sermón) de la conclusión de este oráculo”<sup>722</sup>

Estas afirmaciones enmarcan la producción visual dieciochesca del franciscanismo novohispano y sirvieron de trasfondo en la recuperación de la defensa de la Inmaculada Concepción como asunto de distinción política por parte de la nueva casa reinante de los Borbones, en especial de Carlos III. Por ese motivo no sorprende que sea el propio san Francisco el que recibe a la comitiva inmaculista encabezada por

<sup>720</sup> Esta historia fue publicada por Fr. Juan de la Santísima Trinidad, en la relación de la vida de este religioso impresa en Florencia y dedicada al gran duque de Toscana, Cosme Tercero, en 1718. Fray Gaspar del Espíritu Santo tradujo al castellano esta relación que publicó en Madrid en 1722.

<sup>721</sup> ESCOBAR (1724): *op. cit.*, p. 1.

<sup>722</sup> ESCOBAR (1724): *op. cit.*, pp. 14-16.

dicho monarca en la composición de Luis de Ayala del coro de San Francisco de Puebla [fig. 287]. Allí aparece el de Asís de pie ante la puerta sabatina, junto con sus compañeros, esperando con los brazos abiertos al monarca, convertido en el príncipe que había de cruzarla. Con esta última explicación se dispone la postrera pieza para la comprensión del programa visual desplegado en los tres lunetos del coro angelopolitano que, junto con este asunto, representaba la lucha de la Mujer del Apocalipsis y el triunfo de la monarquía hispánica sobre las herejías y la restitución de la ciudad santa.



**Fig. 287.** San Francisco recibiendo a la comitiva, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, Luis de Ayala, 1781, templo del convento de San Francisco, Puebla, (detalle), [cat. 155].



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Conclusiones generales

El estudio de la imagen de la Mujer del Apocalipsis en la retórica visual novohispana ha demostrado el valor que ésta tuvo como tópico cultural repleto de significado. Esta imagen de origen exegético se convirtió en un símbolo representativo del cristianismo novohispano por medio de su inserción en el discurso local. De igual forma, bajo la *mulier amicta sole* confluyeron en Nueva España las soflamas immaculistas y las del criollismo formando un todo que, apuntalado en base profética, sirvió para reconocer al cristianismo periférico — en este caso el de los virreinos americanos— como un espacio relevante en el seno de la Iglesia y en la historia de la Salvación. La base de aquel potente discurso se encontró también en la evangelización como tarea presente, constante y cercana a su fin. Los primeros años de la conquista se convirtieron en la base del nacimiento del triunfo de la Mujer del Apocalipsis.

Con el análisis de los distintos tipos iconográficos de María como la Mujer del Apocalipsis se ha demostrado el modo en el que en Nueva España se dio continuidad a la tradición visual europea, pero también lo genuino de algunas tipologías y, sobre todo, la generación de un imaginario potente sobre la imagen de la Inmaculada alada. Los antecedentes europeos de la *mulier amicta sole* demuestran cómo en su nacimiento se trató de una imagen narrativa que, con el tiempo, fue adquiriendo un mayor carácter conceptual. Lo que dotó a esta figura bíblica de una mayor contextura simbólica fueron

las interpretaciones de los padres y doctores eclesiásticos. La clave más destacada fue el reconocimiento de la Mujer del Apocalipsis como símbolo del triunfo de la Iglesia y como imagen de María. En la continuidad de los tipos iconográficos, el espacio geográfico de Patmos se fue convirtiendo en un *topos* significativo, primero como un enclave desértico similar al espacio eremítico donde tenían lugar las revelaciones a los profetas y, más tarde, como un lugar de destierro y recogimiento, resguardo temporal ante los peligros y a la espera de un triunfo venidero. La Mujer del Apocalipsis, encarnación bíblico-profética del Pueblo de Dios, representó las distintas tribulaciones a las que tuvo que hacer frente el catolicismo romano, especialmente contra el protestantismo donde Lutero encarnó a la bestia de siete cabezas que la acechaba.

Desde el primer momento de la evangelización, la Iglesia identificó su instalación en el virreinato americano como una compensación contra la herejía y la idolatría. La actividad misional convirtió la cita bíblica del capítulo 12 del *Apocalipsis* en un reflejo de su realidad histórica. Con ello, era presentado el nuevo continente como un Patmos en el que la Iglesia se aferró para su salvación y triunfo final. De ahí que en el virreinato novohispano se llegase a plantear que la materialización de una nueva cristiandad era posible en su territorio y, por ello, la Iglesia en México vio a aquella región como un espacio elegido, como una nueva Jerusalén, tierra prometida para los justos. Pero la conversión de la Mujer del Apocalipsis como símbolo del triunfo de la Iglesia americana en su tarea misional y, como consecuencia, su transformación en una imagen del propio virreinato novohispano como consumación de propuestas utópicas de una nueva Iglesia, fue consecuencia de tres aspectos claves: la participación de los distintos poderes virreinales en pro del reconocimiento dogmático de la Inmaculada Concepción de la Virgen, el culto guadalupano y la pervivencia de la evangelización como realidad constante hasta finales del virreinato.

Como en el arte europeo, la Mujer del Apocalipsis tuvo un recorrido destacado como perfil iconográfico de la Inmaculada Concepción, participando en la formulación de una imagen definitiva capaz de significar dicha doctrina. A lo largo del siglo XVI, llegó al virreinato novohispano, plenamente definida, la imagen de la *Tota pulchra*

convertida en síntesis de soluciones anteriores y sin posturas intermedias que recurrían a escenas narrativas de la historia de los padres de la Virgen. Sin embargo, desde finales del siglo XVII, se recuperaron en Nueva España antiguas tipologías iconográficas de origen medieval —e incluso del renacimiento flamenco— que recuperaban la tradición apócrifa de los padres de la Virgen. Con estos personajes se reformularon imágenes que incidían en lo que se ha definido como “Concepción de María en el tiempo”. Fueron tipos iconográficos de naturaleza conceptual que mostraban el nacimiento de la Inmaculada de un lirio que surgía de los pechos de san Joaquín y santa Ana. Si la Inmaculada Concepción visualmente servía para significar el papel de María en los planes divinos *ab inicio*, la figura de María surgiendo de los pechos de sus padres sirvió para indicar la entrada de María al tiempo lineal —concebida primero en alma en la mente de Dios— libre del pecado original, marcando el inicio de la redención. Es en éste último aspecto de implicación de María Inmaculada en los planes salvíficos de Dios donde mejor permite conectar la imagen con aspectos culturales de la evangelización.

Por otra parte, en Nueva España se vivió el apogeo de una imagen singular de la Inmaculada, la de la Virgen apocalíptica. Junto con el tipo iconográfico de la Inmaculada como la Jerusalén celeste, se convirtieron en dos imágenes que, incidiendo en mayor medida en la comparación apocalíptica, constituyeron un aspecto definitorio de la tradición visual en el virreinato. La Inmaculada alada, tomada de una formulación original de Rubens, se despliega en el virreinato con el apoyo de su uso como imagen apologética en las estampas franciscanas. Su aparición tuvo lugar ya con la imagen de la Inmaculada plenamente definida. La originalidad se centra en un doble uso de la imagen, tanto en contextos cultos —los claustros y recámaras conventuales— como por parte de la devoción popular. Estos planteamientos se han visto claramente al señalar las distintas fuentes de devoción que circularon en la época, especialmente la *Mística Ciudad de Dios* de sor María de Ágreda. Su influencia en Nueva España fue plena, especialmente en la defensa concepcionista. Este aspecto debe relacionarse con la leyenda de su aparición en el norte de México evangelizando a los naturales de aquella zona.

El examen de la germinación del culto guadalupano y el correspondiente estudio de sus temas y tipos iconográficos, ponen de relieve su implicación con el discurso concepcionista. El principal punto de encuentro tuvo lugar a mediados del siglo XVII con la publicación de la obra de Miguel Sánchez quien, además, cita a la Virgen del Tepeyac como símbolo del triunfo de la evangelización en México y al capítulo 12 del *Apocalipsis* como un pasaje profético de la mariofanía mexicana. Su relación con el discurso cultural criollo debe ponerse en relación también con la aparición de la Virgen apocalíptica. Pero lo cierto es que, a pesar de que la principal interpretación de la *mulier* como símbolo de la Iglesia mexicana triunfante sobre la idolatría se encuentra en las palabras de Sánchez, hasta principios del siglo XVIII, con la consolidación del sentimiento criollo, no aparecieron los primeros tipos iconográficos inmaculistas del culto guadalupano. La defensa del estatuto de imagen realizada por mano no humana para el ayate de la Virgen de Guadalupe tomó parte de las soflamas en defensa de la Inmaculada Concepción con una singularidad única e inexistente en otras devociones hispánicas.

A las pugnas eclesiásticas por el reconocimiento de la Inmaculada Concepción de María como dogma de fe, con sus implicaciones sociales y culturales, y la importancia dada por el culto guadalupano, hay que sumarle un contexto o ámbito conceptual único de notado carácter providencialista. La raíz de todo ello se encuentra en la conquista y dominación espiritual de Nueva España. En aquel entonces, las órdenes religiosas se encargaron de llevar a cabo la práctica de la evangelización y trasladaron al nuevo continente antiguos anhelos de regeneración eclesiástica. Cuando vieron mermar su capacidad de administración de aquellas nuevas comunidades debido a los decretos de Felipe II, las distintas órdenes empezaron la construcción de alegatos en defensa de su trabajo y misión universal. Fueron sus intelectuales los que afrontaron en primera persona el arribo a un nuevo continente y el conocimiento de sus habitantes y, con ello, tuvieron que dar respuesta a la dilatada existencia del desconocimiento de Dios y las prácticas idolátricas en aquellas tierras y gentes. En buena parte, sus opiniones defendían el dominio cultural europeo pero también su



potestad en la imprimación de un carácter espiritual único para Nueva España. A ello hay que sumar el discurso regio que, con este mismo propósito de asimilación y dominio, recabó parte de sus argumentos en creencias escatológicas medievales. La idea que estuvo presente durante todo el virreinato fue la de que había de llegar el momento en el que, cumpliendo con la profecía de Isaías, arribase el juicio final tras la extensión del evangelio por todo el orbe y la emigración definitiva de la Iglesia al Nuevo Mundo. A este discurso se uniría la revelación o declaración dogmática final de la Concepción de María, cuando se había de apartar toda duda sobre dicho privilegio divino y toda la cristiandad adorase a María Inmaculada.

Estos planteamientos iniciales tuvieron su continuidad en lo siglo siguientes bajo distintos puntos de vista, convirtiéndose la evangelización en la edad dorada de la historia virreinal, feliz terminación del pasado prehispánico y confluencia del mismo con el nuevo orden virreinal. Es precisamente el reconocimiento de ese pasado fundacional sobre el cual se asentó las bases, a mediados del siglo XVII, del discurso nacional criollo. La continuación de aquellos planteamientos utópicos perduró — insuflado por el criollismo— no tanto como soflamas de regeneración eclesiástica sino como tópico asimilado por las distintas órdenes, especialmente la franciscana y la jesuita.

Los hijos de san Francisco fueron los primeros en desarrollar tales ideas. Ellos reivindicaron el papel profético de los *doce* primeros hermanos seráficos en llegar a México para realizar tareas de evangelización. Los jesuitas, que estuvieron ausentes en aquellos primeros momentos, hicieron suya la tradición franciscana reconociéndose, indirectamente, como seguidores del espíritu misional del siglo XVI. La Compañía, que contaba con haber sido fundada con el propósito de expandir el evangelio por todo el mundo, tuvo la extremada habilidad de mantener un discurso unitario al mismo tiempo que se implicaba en los discursos locales. De esa forma se convirtieron en los principales promotores del sentimiento criollo novohispano. Más que considerar estas ideas de expansión universal de la religión católica como un propósito inconcluso o un melancólico anhelo de una época dorada, franciscanos y jesuitas, así como el resto de

órdenes religiosas, poderes civiles y virreinales, demostraron que estos aspectos seguían vivos durante el siglo XVIII. En este siglo se seguían organizando y llevando a término grandes campañas de evangelización. Mientras la antigua Tenochtitlán seguía fascinando a los criollos de la capital del virreinato, los colegios donde se les daba las últimas indicaciones a los misioneros señalaban hacia el norte de México, territorio hostil y bárbaro donde las fauces de la bestia apocalíptica seguía devorando y ofreciendo una dilatada lista de mártires. Se seguía reactivando así la imagen de la Mujer del Apocalipsis como símbolo y promesa de triunfo. La conexión de estos aspectos con la retórica visual novohispana pasa por reconocer al arte iberoamericano como una máquina capaz de generar un mundo propio y afirma el papel de la periferia cristiana como un espacio trascendental para estos discursos ideológicos de las órdenes religiosas.

Buena parte del peso de este discurso escatológico y triunfal de la *mulier* recae sobre la evangelización como tarea providencial. Este punto de vista fue la base del desempeño de los primeros religiosos que llegaron al continente americano. A mediados del siglo XVII, con el virreinato consolidado administrativamente y asentado en lo social, llegó el punto de admiración e idealización del trabajo realizado durante el siglo anterior. Pero, para entonces la evangelización seguía siendo una actividad misional real en el norte de México, a pesar de que aquellas tierras no se habían llegado a convertir en objeto de fascinación ideológica. La causa de esta falta de atención fue, por un lado, el cansancio del conquistador por dominar aquellas tierras lejanas apenas intuidas, y la ausencia de referentes para quien pretendiese seguir con las incursiones. Por otro, la seducción del pasado prehispánico del entorno de la antigua Tenochtitlán que acaparó la plena atención del movimiento cultural criollo. Todo ello fue lastrando las tareas misionales y condenándolas a la tardanza. Con el tiempo, se fueron estimulando las mentalidades utópicas convirtiendo a las tierras del norte en depositarias de sueños no cumplidos, lugar donde los anhelos de los exploradores y misioneros de la primera evangelización podían encontrar, al fin, su consecución. Es en

este punto donde figuras como las de sor María de Ágreda o fray Margil de Jesús se reafirman como punto de inicio de leyendas y mitos fundacionales de aquellas tierras.

En el caso del intercambio intelectual entre franciscanos y jesuitas hay que reconocer el mérito de los segundos en la formación de un ideario visual potente. Los primeros eran los depositarios del original mito inaugural con lo *doce* y las citadas leyendas de la monja concepcionista y del misionero valenciano. En su favor jugaba también la importancia llegada a alcanzar por los Colegios de Propaganda Fide. Los jesuitas lo tuvieron complicado a la hora de reubicar un espacio de acción misional y, para ello, enarbolaron la bandera de los mártires de su orden en tierras orientales. Francisco de Florencia, en la crónica de la Compañía de Jesús en México, reconoce el papel destacado de los primeros franciscanos cuya llegada él dice cumplía los vaticinios expresados por Joaquín de Fiore, y aprovecha para situar también a los jesuitas como continuadores de la misma estela providencialista de origen seráfico. Ambas órdenes fueron las encargadas de las misiones del norte hasta la llegada de un hecho crucial: la expulsión de los jesuitas de territorio novohispano en 1767. Fue entonces cuando se devolvió el protagonismo a los franciscanos los cuales habían aprendido de los hijos de la Compañía nuevas estrategias en el uso propagandístico de la imagen. La reafirmación de ese intercambio se encuentra en el programa visual de la decoración del transepto del Colegio de San Fernando de México, lugar del que salían las expediciones franciscanas hacia el norte, con las connotaciones culturales anteriormente señaladas [fig. 279].

A demás de todos estos aspectos, el presente trabajo demuestra también la conversión de la imagen de la Mujer del Apocalipsis en un símbolo cultural de connotaciones escatológicas. Su relación con la *Virgo astrea*, astrológico símbolo femenino que en forma alada remitía a leyendas grecorromanas de connotaciones imperiales, aparece de nuevo en su lectura concepcionista. La Virgen ocupa el papel de corredentora y, con ello, de introductora de un nuevo curso para el tiempo lineal cristiano donde, por medio del alumbramiento del Mesías, redirecciona el destino de la humanidad hacia su salvación. Con su aparición, la María-Astrea anuncia la llegada de

una nueva edad dorada en la que ha de tener lugar la regeneración de la Iglesia como paso previo a la instauración de un nuevo reino de Dios que anuncie la terminación del tiempo mundano. Con ello también hubo espacio para avivar el recordatorio de que había de llegar el momento en el que se abriese el libro de Daniel y el *príncipe* cruzase la puerta sabatina. Ese hecho se equiparada a la llegada del reconocimiento dogmático de la Inmaculada Concepción de María y, con ello, a los esfuerzos monárquicos. La homilética novohispana insiste en la idea de que el esclarecimiento de este asunto había sido ocultado por voluntad de Dios y que, en relación con lo anterior, existía también un tiempo definido para darlo a conocer a todo el orbe.

Con esta última afirmación se demuestra la constante conexión de este asunto con el programa ideológico de las dos casas reinantes en este periodo. Con los Habsburgo se convirtió a Felipe IV en el ejemplo de príncipe cristiano en defensa de la fe y con el Borbón Carlos III se llegó a vivir la regeneración de estos planteamientos providencialistas de la mano de los franciscanos [fig. 204]. Regresando a lo explicado con anterioridad, la expulsión de los jesuitas les permitió recuperar una posición privilegia respecto a la monarquía y, con ello, realizar un camino de vuelta a antiguas utopías franciscanas. La constatación de estos planteamientos se encuentra en la programación visual de los lienzo de Luis de ayala en el coro de la iglesia conventual de San Francisco de Puebla. Recordemos que en el centro se representaba a la Virgen apocalíptica con san Miguel y en presencia de Duns Scoto y sor María de Ágreda. Los otros dos lunetos están dedicados a la católica monarquía hispánica, con Carlos III a la cabeza. La lucha contra las herejías, encarnada por el tópico de los turcos, el reconocimiento dogmático de la Inmaculada Concepción de María y el establecimiento de una definitiva Jerusalén celeste son los puntos básicos del programa visual. Estos aspectos delatan la adopción de la visión mesiánica de la monarquía hispánica de los Austria y la recuperación de este discurso por parte de los hijos de san Francisco.

La declaración de este ideario en relación con la retórica visual lo ha apuntalado el estudio comparativo con la gestación y recuperación de la devoción a los siete Príncipes. Desde su formulación por parte del franciscano Amadeo de Portugal por

medio de su *Apocalipsis nova*, este culto ha estado relacionado con la Inmaculada Concepción, la monarquía hispánica y la evangelización. Por un lado, las revelaciones realizadas al franciscano de origen luso escondían, como señaló el dominico Abraham Bzonio, un alegato en defensa de la Inmaculada y de su preeminencia frente a la corte angélica. Según el beato Amadeo, la desobediencia de los ángeles rebeldes se debió a que éstos no querían reconocer esta posición superior ni la Inmaculada Concepción de María. La producción de la literatura de devoción sobre estos siete Príncipes —los textos de Rafael de Bonafé, Alonso Alberto de Velasco y Andrés Serrano— volvió a situar en el centro el tema de la evangelización como destino escatológico y, con ello, el papel protagonista de la monarquía hispánica y los jesuitas. Todo ello puede verse de forma destacada en las dos versiones de Andrés Serrano el cual describe atentamente una realidad inmediata de marcado carácter providencialista.

En resumen, la imagen de la Mujer del Apocalipsis fue uno de los resortes visuales encargados de apuntalar una unificada visión del papel que el virreinato de Nueva España ocupaba como parte de los territorios de la monarquía hispánica y de la Iglesia católica. Llegó a convertirse en símbolo del triunfo de la actividad misional como una realidad dilatada en el tiempo y en imagen del propio virreinato novohispano como consumación de las propuestas utópicas de regeneración de la Iglesia cristiana. En todo ello resalta la participación en el discurso apologético concepcionista y su vertiente guadalupana. Las órdenes religiosas se definen como sus principales generadoras — más incluso que las sedes catedralicias— y autoras de las defensas monárquicas. También el legado visual heredado de Europa, por medio de estampas y tradiciones bibliográficas, resultó indispensable para la proliferación de las distintas programaciones pero su originalidad tuvo lugar también en base a la actividad de las órdenes, especialmente la de san Francisco.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Listado de ilustraciones

### **CAPÍTULO 1. LA MULIER AMICTA SOLE DEL APOCALIPSIS DE SAN JUAN. DE IMAGEN DE LA IGLESIA A SU IDENTIFICACIÓN CON MARÍA**

**Fig. 1.** La Mujer del Apocalipsis con los atributos astrales y el dragón (Ap 12, 1-6), *Apocalipsis de Valenciennes*, copia del primer cuarto del s. IX de un modelo de f. s. V o p. s. VI, Valenciennes, Biblioteca Municipal, ms. 9.

**Fig. 2.** La Mujer del Apocalipsis con las alas de la gran águila y el dragón que la persigue y vomita el río de agua (Ap 12, 13-17), *Apocalipsis de Valenciennes*.

**Fig. 3.** La Mujer del Apocalipsis con los atributos astrales y el dragón (Ap 12, 1-6), *Apocalipsis de Tréveres*, copia carolingia de un modelo de f. s. V o p. s. VI, Tréveres, Biblioteca Municipal, ms. 31, f. 37r.

**Fig. 4.** La Mujer del Apocalipsis con las alas de la gran águila y el dragón que vomita el agua mientras la tierra la engulle (Ap 12, 13-17), *Apocalipsis de Tréveres*, f. 39r.

**Fig. 5.** La Mujer del Apocalipsis con los atributos astrales, el hijo y el dragón, *Apocalipsis de Bamberg*, c. 1000, Bamberg, Biblioteca del Estado, 104, f. 29v.

**Fig. 6.** La Mujer del Apocalipsis con las alas de la gran águila y el dragón que la persigue y vomita el río de agua, *Apocalipsis de Bamberg*, f. 31v.

**Fig. 7.** *Beato de Burgo de Osma*, 1086, Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, cod. 1.

**Fig. 8.** *Beato de Girona*, 975, Girona, Archivo Capitular, Num. Inv. 7.

**Fig. 9.** *Beato de Fernando I y Doña Sancha*, 1047, Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 14-2, ff 186v-187r.

**Fig. 10.** La Mujer con el disco solar sobre su pecho y vientre, *Beato de Fernando I y Doña Sancha*, (detalle).

**Fig. 11.** *Beato Vitrina 14-1*, s. IX, Madrid Biblioteca Nacional, Vitr. 14-1, f. 109v.

**Fig. 12.** La Mujer del Apocalipsis, *Nuevo Testamento de Verona*, Roma.

**Fig. 13.** *La Mujer del Apocalipsis y la lucha de San Miguel contra la serpiente*, San Pietro al Monte en Civitate, c. 1100.

**Fig. 14.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, Miniatura de una copia alemana del *Liber Floridus de Lambert de Saint-Omer*, s. XII, Wolfenbüchel, Biblioteca ducal, cod. Guelf. Gud. Lat. 2, f. 14v.

**Fig. 15.** *La Mujer del Apocalipsis y el dragón*, Saint-Savin-sur-Gartempe, c. 1100, Vienne.

**Fig. 16.** *Apocalipsis de la Reina Eleonor de Inglaterra*, c. 1242-1250, Cambridge, Trinity College, f. 13v.

**Fig. 17.** *Apocalipsis de la Reina Eleonor de Inglaterra*, f. 14r.

**Fig. 18.** La lucha de los ángeles y la huida de la Mujer del Apocalipsis, manuscrito francés atribuido al autor del salterio de la Reina Mary, principios s. XIV, British Museum, f. 22v.

**Fig. 19.** *Apocalipsis holandes*, c. 1400, París, Biblioteca Nacional.

**Fig. 20.** La espera de la Mujer del Apocalipsis en el desierto, *Beato de Fernando I y Doña Sancha*, (detalle).

**Fig. 21.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, *Beau tapis de Monsieur d'Anjou*, tapiz tejido en París entre 1373-1379 por Nicolas Bataille sobre cartones de Jean Bondol de Brujas para el duque Luis I de Anjou, Angers (Maitre-et-Loire), castillo ducal, galería nueva.

**Fig. 22.** La Mujer del Apocalipsis, *Speculum humanae Salvationis*, Codex cremifanensis 243 del monasterio benedictino de Kremsmünster, s. XV, f. 42r.

**Fig. 23.** La Mujer del Apocalipsis con el dragón de siete cabezas, Biblia alemana, Colonia, 1483, f.540v.

**Fig. 24.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, portada interior sudoeste de la catedral de Reims, s. XIII, Reims.

**Fig. 25.** *Visión de la Mujer del Apocalipsis*, 1498, Durero, Madrid, Biblioteca Nacional.

**Fig. 26.** *La Mujer del Apocalipsis y el dragón*, H. Burgkmair, 1523, Ausburg.

**Fig. 27.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, *September Bible*, Lucas Cranach el Viejo, 1522, Johns Hopkins University, Baltimore.

**Fig. 28.** Sotocoro de la iglesia del convento de san Francisco con escenas del Apocalipsis, 1562, Tecamachalco, Edo. Puebla, México.

**Fig. 29.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, Juan Gerson, iglesia del convento de san Francisco, 1562, Tecamachalco, Edo. Puebla, México.

**Fig. 30.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, *Testamenti Novi Editio Vulgata*, Apud. Seb. Gryphius Lugduni, 1542.

**Fig. 31.** La Mujer del Apocalipsis y el dragón, Juan de Jáuregui, c. 1612, Amberes.

**Fig. 32.** San Juan ante el prefecto; san Juan es llevado a Roma en Barco, *Apocalipsis alemán*, s. XIV.

**Fig. 33.** San Juan ante el emperador Domiciano; san Juan es llevado es llevado en barco a Patmos, *Apocalipsis alemán*, s. XIV.

**Fig. 34.** San Juan es llevado a Roma en Barco; san Juan ante el emperador Domiciano; martirio de san Juan, *Trinity Apocalypse*, ca. 1250, Trinity College, Cambridge, f. 1v.

**Fig. 35.** San Juan en Patmos y la visión del Hijo del Hombre (Ap 1), *Apocalipsis alemán*, c. 1460-65.

**Fig. 36.** *Liber Floridus*, s. XII, (detalle), [fig. 14].

**Fig. 37.** Juan en Patmos, *Libro del Apocalipsis*, s. XIII, miniatura inglesa, Biblioteca Nacional de Lisboa.

**Fig. 38.** *Apocalipsis de Toulouse*, manuscrito inglés, Biblioteca Nacional, París, MS 815, f.1r.

**Fig. 39.** Escenas de la vida de san Juan, *Coburt Bible*, 1483.

**Fig. 40.** *Nuevo Testamento*, [Codex Ebnerianus], s. XII, Bodleian Library, Oxford, f. 302v, (detalle).



- Fig. 41.** San Juan en Patmos, *Les Très Riches Heures*, hermanos Limbourg (1411-1416), Museo Condé, Chantilly.
- Fig. 42.** San Juan en Patmos, *Breviario Grimani*, c. 1510, Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia.
- Fig. 43.** San Juan en Patmos, Dirk Bouts (1415-1475), Museo Boymans, Rotterdam.
- Fig. 44.** El dragón que vomita agua y la *mulier* con el par de alas, *Apocalipsis*, miniatura alemana, s. XIV, British Library, f. 21r.
- Fig. 45.** San Juan en Patmos y la visión de la *mulier*, maestro de 1466 (grabador alemán).
- Fig. 46.** San Juan y la visión de la *mulier*, Martin Schongauer (1448-1491), British Museum, Londres.
- Fig. 47.** San Juan en Patmos, escuela flamenca, s. XVI, Colección Frits Lugt, París.
- Fig. 48.** *San Juan en Patmos*, Jan Breughel el Viejo, f. S. XVI, p. s. XVII.
- Fig. 49.** *San Juan en Patmos con la visión de la Mujer del Apocalipsis*, Diego de Aguilar, óleo sobre tela, Convento de santa Clara la Real, Toledo.
- Fig. 50.** *San Juan en Patmos con la visión de la Mujer del Apocalipsis*, Hans Baldung, C. 1511, Metropolitan Museum of Art, Nwe York.
- Fig. 51.** *San Juan en Patmos con la visión de la Mujer del Apocalipsis*, c. 1510-20, Galería Nacional de Hungría, Budapest.
- Fig. 52.** *San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*, Baltasar de Echave Orio (atribución) (c. 1558-1623), Museo Nacional de Arte, México.
- Fig. 53.** La Mujer del Apocalipsis y la serpiente de siete cabezas, *San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*, (detalle).
- Fig. 54.** *San Juan en Patmos*, Martín de Vos (1532-1604), grabado en lámina.
- Fig. 55.** *San Juan en Patmos y la visión de la Mujer del Apocalipsis*, Francisco Antonio Vallejo, 1779, Iglesia de la Enseñanza, Ciudad de México.
- Fig. 56.** San Juan en Patmos, *La Virgen del Apocalipsis*, Miguel Cabrera, 1765, Museo de Guadalupe, Zacatecas.
- Fig. 57.** San Cristóbal, *San Juan en Patmos* (detalle), maestro de 1466.
- Fig. 58.** “Spes proxima” (emblema 43), *Emblematum liber*, Andrea Alciato, 1531.
- Fig. 59.** Estampa devocional de la Virgen en el interior de una nave, s. XV, grabado xilográfico.
- Fig. 60.** “María, nave del mar” (jeroglífico 13), Luis de Solís Villaluz, *Geroglificos varios, sacros y divinos epitectos*, 1734.
- Fig. 61.** San Juan escribiendo el Apocalipsis, *Apocalypse figuree*, (Grabado de Jean Duvet), Il. Cap. 1, Lion, 1561.
- Fig. 62.** *San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*, (detalle), [fig. 52].
- Fig. 63.** Mujer del Apocalipsis entrega el Hijo, *Apocalipsis de Toulouse*, Biblioteca Nacional de París, f.25v.
- Fig. 64.** La Mujer entrega al Hijo, *Apocalipsis miniado*, c. 1250, París, Biblioteca Nacional.
- Fig. 65.** La Mujer acechada por el dragón y la espera en el desierto, *Apocalipsis inglés*, s. XIV, New College, Oxford, Ms 65.
- Fig. 66.** Un ángel ofrece el alimento eucarístico a la Mujer, *Apocalipsis de la Reina Eleonor de Inglaterra*, (detalle), [fig. 17].

**Fig. 67.** La Coronación de la Virgen (y sus figuras tipológicas), *Speculum humanae Salvationis Codex cremifanensis* 243, f. 41v-42r.

**Fig. 68.** La Mujer del Apocalipsis y san Juan, *Gradual of St. Katharinenthal*, 1312, Museo Nacional Suizo, Zurich, fol. 158v (detalle).

**Fig. 69.** La imagen de la *mulier amicta sole* utilizada como talismán, *Beato Vitrina 14-1*, (detalle), [fig. 11].

**Fig. 70.** *Virgen sobre el creciente*, Martin Schongauer, c. 1470, xilografía, Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington.

**Fig. 71.** *El emperador Augusto y la Sibila Tiburtina*, Maestro ES, 1450-1467, grabado alemán, British Museum, Londres.

**Fig. 72.** *El emperador Augusto y la Sibila Tiburtina*, Maestro ES, 1450-1467, grabado alemán, British Museum, Londres.

**Fig. 73.** La Mujer del Apocalipsis, *Speculum humanae Salvationis, Codex cremifanensis* 243, s. XV, f. 14r.

**Fig. 74.** La Virgen se le aparece a santa Colette, *Vie de sainte Colette* de Pierre de Vaux (c. 1475), Monasterio de Belen, Gand (Bélgica), manuscrito, f. 85v.

**Fig. 75.** *La Virgen sobre el creciente*, Maestro ES, 1450-1467, grabado alemán, British Museum, Londres.

**Fig. 76.** Virgen sobre el creciente, en *De generatione Christi, sive Defensorium inviolate castitatis beatae Virginis Mariae* de Franciscus de Retza (c.1490), Library of Congress, Washington.

## CAPÍTULO 2. TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN NUEVA ESPAÑA. TRADICIÓN, CONTINUIDAD Y VARIANTES.

**Fig. 77.** *Tota pulchra con santo Tomás y Scoto*, s. XVI, convento de san Miguel, Huejotzingo, Puebla.

**Fig. 78.** *Benedicta de Actopan*, s. XVI, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

**Fig. 79.** *Benedicta de Yuriria*, s. XVI, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

**Fig. 80.** *María Reina de los Ángeles*, Blas de Torres, p. s. XVII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

**Fig. 81.** *Tota pulchra*, Cornelis Cort, 1567.

**Fig. 82.** *Tota pulchra*, Martín de Vos.

**Fig. 83.** *Tota pulchra*, Rafael Saderler, 1605.

**Fig. 84.** *Inmaculada*, Maestro de San Ildefonso (atr.), ca. 1625, Catedral de Tlaxcala.

**Fig. 85.** *Tota pulchra*, Baltasar de Echave Ibía, principios s. XVII, Museo Nacional de Arte.

**Fig. 86.** “Imponente como batallones”, *Tota pulchra*, Baltasar de Echave Ibía, (detalle).

**Fig. 87.** *Virgen de la sirena*, Baltasar de Echave Ibía (atr.), primera mitad s. XVII, Museo Nacional de Arte.

**Fig. 88.** “Atrumdes Inti in piscem” (emblema 94), Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.

**Fig. 89.** *Virgen con el Niño sobre el creciente-Coronación de la Virgen*, Israhel van Meckenem (1450-1503), segunda mitad del siglo XV.

**Fig. 90.** Sirena, *Virgen con el Niño sobre el creciente-Coronación de la Virgen*, Israhel van Meckenem, (detalle).

**Fig. 91.** *Tota pulchra*, Anónimo novohispano, p. s. XVII, Fomento Cultural Banamex, México.

**Fig. 92.** *Tota pulchra*, Luis Lagarto (1556-1620) (atr.), p. s. XVII, acuarela sobre vitela, Museo José Luis Bello y González, Puebla.

**Fig. 93.** *Tota pulchra*, Luis de la Vega Lagarto, 1631, Museo José Luis Bello y González, Puebla.

**Fig. 94.** *Tota pulchra*, Juan Correa, último cuarto siglo XVII, Museo Municipal de Antequera (Málaga), procede de la parroquia de San Pedro.

**Fig. 95.** *Virgen del Rosario con santa Catalina de Alejandría y santa Catalina de Siena*, Luis Lagarto, Museo Nacional de Arte, México.

**Fig. 96.** *Asunción de la Virgen*, Cherubino Alberti, 1582, Academia de Bellas Artes de Perugia.

**Fig. 97.** *Coronación de la Virgen*, Juan de Arrué (atr), Convento de San Francisco, Cuauhtinchan, Puebla.

**Fig. 98.** *Asunción de la Virgen*, Pedro García Ferrer (1600-1660), primera mitad siglo XVII, Altar de los Reyes, Catedral de Puebla de los Ángeles.

**Fig. 99.** *Inmaculada Concepción*, Cristóbal de Villalpando, Santuario diocesano de Guadalupe, Zacatecas.

**Fig. 100.** *Inmaculada Concepción*, Cristóbal de Villalpando, finales s. XVII, Museo Universitario Benemérita Universidad de Puebla.

**Fig. 101.** *Inmaculada Concepción*, Juan Correa, 1686, Arzobispado de México.

**Fig. 102.** *Inmaculada Concepción*, Miguel Cabrera, Museo Andrés Blaistens, Ciudad de México.

**Fig. 103.** *Inmaculada Concepción*, Juan Antonio Salvador Carmona (grabó), (pintura original de Mateo Cerezo).

**Fig. 104.** *Inmaculada Concepción*, José de Páez (1720-1790), óleo sobre lámina de cobre, Museo Andrés Blaistens, Ciudad de México.

**Fig. 105.** *Virgen Inmaculada*, Hieronymus Wierix, 1619, British Museum, Londres.

**Fig. 106.** *Inmaculada Concepción*, José de Ibarra, Museo de la Catedral de León.

**Fig. 107.** *La creación de la Inmaculada Concepción por el Padre Eterno*, Pietro da Cortona, óleo sobre tabla (37x37 cm).

**Fig. 108.** *Creación de la Virgen Inmaculada*, Miguel Cabrera, sacristía Iglesia de Santa Prisca, Taxco.

**Fig. 109.** *Inmaculada Concepción*, Gabriel José de Ovalle, 1736, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas.

**Fig. 110.** *Inmaculada romana o Inmaculada combatiente*, s. XVII.

**Fig. 111.** *Inmaculada*, José de Ibarra, templo de San Diego, Guanajuato.

**Fig. 112.** *Inmaculada*, José de Ibarra, 63 x 46 cm, Museo de América, Madrid.

**Fig. 113.** *Inmaculada combatiente*, Miguel Cabrera, 59 x 75 cm, col. particular.

**Fig. 114.** "Mater intemerata", grabado de los hermanos Klauber para la obra *Litaniae Lauretana* de Francisco Xavier Dornn, (edición de 1771).

**Fig. 115.** *Inmaculada franciscana*, s. XVII, Colección Lambari-Orihuela, Cuzco.

**Fig. 116.** *Virgen apocalíptica*, Peter Paul Rubens, c. 1623, óleo sobre tabla, 64 x 49,5, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California.

**Fig. 117.** *La Virgen del Apocalipsis*, segunda mitad s. XVII, Museo José Luis Bello y González, Puebla.

**Fig. 118.** *Virgen del Apocalipsis*, Juan Correa, c. 1689, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

**Fig. 119.** *Virgen del Apocalipsis*, Cristóbal de Villalpando, c. 1685, sacristía catedral de México, óleo sobre tela.

**Fig. 120.** *Virgen apocalíptica*, José de Ibarra, s. XVIII, Museo Nacional de Arte, México.

**Fig. 121.** *Virgen del Apocalipsis*, Miguel Cabrera, 1760, Museo Nacional de Arte, México.

**Fig. 122.** *Virgen del Apocalipsis*, Miguel Cabrera, 1765, óleo sobre tela, colección Museo de Guadalupe (antiguo Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Nuestra Señora de Guadalupe), Zacatecas.

**Fig. 123.** *Virgen Apocalíptica*, Miguel Vallejo, s. XVIII, Museo Regional de Querétaro.

**Fig. 124.** *Virgen Apocalíptica*, s. XVIII, altar mayor del templo de los Siete Príncipes, Oaxaca.

**Fig. 125.** *La Virgen del Apocalipsis*, Andrés López, siglo XVIII, templo de la Enseñanza, México.

**Fig. 126.** *Virgen apocalíptica*, José de Ibarra, primera mitad siglo XVIII, Pinacoteca de la Casa Profesa, México.

**Fig. 127.** *Virgen apocalíptica*, s. XVIII, óleo sobre tela, Colección del Museo de Guadalupe, Zacatecas.

**Fig. 128.** *Virgen apocalíptica*, c. 1750, impreso en papel de grabado en metal, Archivo Histórico de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe, México.

**Fig. 129.** *Virgen apocalíptica*, s. XVIII, Museo Regional de Jalisco, Guadalajara.

**Fig. 130.** *Virgen del Apocalipsis*, s. XVIII, Museo Andrés Blaistens, México.

**Fig. 131.** *Virgen de Quito*, Bernardo Legarda, 1734, madera policromada, Museo fray Pedro Gocial, Quito.

**Fig. 132.** *Virgen apocalíptica*, anónimo cuzqueño, s. XVIII, templo de San Francisco, Popayán.

**Fig. 133.** *El ángel muestra a san Juan la Jerusalén celeste*, Martín de Vos, s. XVI, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, México.

**Fig. 134.** *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, Basilio de Salazar, 1637, Museo Regional de Querétaro, México.

**Fig. 135.** Portada edición de 1670 de la *Mística Ciudad de Dios*, Pedro Villafranca Magallón, 1668, Biblioteca Nacional de Madrid.

**Fig. 136.** *La Inmaculada como la Jerusalén celeste con san Juan evangelista y sor María de Agreda*, Cristóbal de Villalpando, c. 1707, Museo de Guadalupe, Zacatecas.

**Fig. 137.** *La Inmaculada como la Jerusalén celeste*, s. XVIII, templo de San Diego, Guanajuato.

**Fig. 138.** *La Inmaculada como la Jerusalén celeste*, José Rodríguez Carnero (1649-1725), s. XVII, Museo Regional de Puebla.

**Fig. 139.** *El abrazo ante la puerta dorada*, anónimo novohispano, s. XVIII, templo de Nuestra Señora de la Soledad, Puebla.

**Fig. 140.** *San Mateo*, Baltasar Echave Ibía, principios s. XVII, Museo Nacional de Arte, México.

**Fig. 141.** El nacimiento de la Virgen y la vara de Jesé, *Speculum humanae Salvationis*, Codex cremifanensis 243 del monasterio benedictino de Kremsmünster, s. XV, f. 9v.

**Fig. 142.** *La Virgen-Inmaculada niña con san Joaquín y santa Ana*, Gerard Seghers (inventó), Schelte Adamsz (grabó), s. XVII, grabado flamenco, British Museum, Londres.

**Fig. 143.** *La Virgen-Inmaculada niña con san Joaquín y santa Ana*, Anónimo novohispano, s. XVII, Museo Soumaya, México.

**Fig. 144.** *La sagrada familia con san Joaquín y santa Ana*, s. XVIII, relieve en el dintel de la entrada lateral al templo del convento de Jesús María en Guadalajara.

**Fig. 145.** *La leyenda de Santa Emerencia o la genealogía materna de Cristo*, c. 1500, Musel Lázaro Galdiano, Madrid.

**Fig. 146.** *La Virgen germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Cornelis van Coninxloo, s. XVI, Fürstlich Hohenzollernsches Museum, Sigmaringen (Alemania).

**Fig. 147.** *La Virgen germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Cornelis van Coninxloo.

**Fig. 148.** *La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Juan Sánchez Salmeron, segunda mitad s. XVII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

**Fig. 149.** *La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Antonio de Torres, 1719, Museo Regional de Guadalupe, Zacatecas.

**Fig. 150.** *La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana*, Josep Sebastian Klauber, Johann Baptist Klauber, en *Brevis rhetoricae cursus ex Ciceronianis praecipue*, de Seguismundo Comas y Vilar, c.1773.

**Fig. 151.** *Alegoría de la Inmaculada Concepción como la rosa mística*, Juan de Villalobos, fines s. XVII o principio s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

**Fig. 152.** “Santa Dei Genitrix”, grabado en *Elogia Mariana*, de August Casimir Redel, 1732.

**Fig. 153.** *Niño Jesús con los instrumentos de la pasión*, anónimo novohispano, grabado, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.

**Fig. 154.** *La creación del alma de la Virgen*, Miguel Cabrera, 1760, Colección de la Dirección General de Patrimonio Universitario, UNAM, México.

### CAPÍTULO 3. LA VIRGEN DE GUADALUPE. ICONOGRAFÍA INMACULISTA DEL CULTO GUADALUPANO.

**Fig. 155.** *Virgen de Guadalupe*, Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, México.

**Fig. 156.** *Historia de las apariciones e imprimación milagrosa de la Virgen de Guadalupe*, Juan Correa, 1667, Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid.

**Fig. 157.** *La Virgen coloca las flores en el ayate de Juan Diego*, s. XVIII, iglesia de San José, Tlaxcala.

**Fig. 158.** *Imprimación milagrosa de la imagen de la Virgen de Guadalupe por las rosas en presencia de fray Juan de Zumárraga*, grabado de la obra *Estrella del Norte de México* de Francisco de Florencia, edición de Madrid, en 1785.

**Fig. 159.** *Verdadero retrato de Nuestra Señora de Guadalupe (extremadura)*, s. XVIII, en *Historia universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nra. Señora de Guadalupe*, de Francisco de san José (1743).

**Fig. 160.** *Celebración de la beatificación de Felipe de Jesús en México*, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México.

**Fig. 161.** *Visión de san Juan en Patmos*, Gregorio Lara, s. XVIII, templo de Coixtlahuaca, Oaxaca.

**Fig. 162.** *La fundación de México-Tenochtitlán*, anónimo, s. XVIII, Museo Nacional de Historia, México.

**Fig. 163.** Detalle de la portada del libro *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, de Miguel Sánchez, 1648.

**Fig. 164.** San Juan evangelista en Patmos-Tenochtitlán, detalle del lienzo *Imagen de la Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones*, anónimo, s. XVII, Museo de la Basílica de Guadalupe, [cat. 229].

**Fig. 165.** La Guadalupana como la Mujer del Apocalipsis, *Visión de san Juan en Patmos*, (detalle).

**Fig. 166.** *Imagen de la Virgen de Guadalupe sobre las armas mexicanas con san Juan y Juan Diego*, Miguel de Villavicencio, s. XVIII, grabado publicado en la imprenta de Felipe Zuñiga y Ontiveros, Biblioteca Nacional, Madrid.

**Fig. 167.** *Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe como patrona de la ciudad de México*, José de Ribera y Argomanis, 1778, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

**Fig. 168.** *El Aguila Magna del Apocalipsis, El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe (detalle)*, s. XVIII, Museo Nacional de Arte, [fig. 170].

**Fig. 169.** “Jeroglífico con motivo de las Exequias de la Emperatriz María de Austria”, en *Libro de honras que hizo el colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la Emperatriz María de Austria [ ... ] 21 de abril de 1603*, Madrid, 1603. Biblioteca Nacional Madrid.

**Fig. 170.** *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, Joaquín Villegas (atr.), s. XVIII, Museo Nacional de Arte, México.

**Fig. 171.** *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, anónimo novohispano (sobre modelo de Miguel Cabrera hoy desaparecido), segunda mitad s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

**Fig. 172.** *Dios Hijo pintando a la Virgen de Guadalupe*, anónimo novohispano, c. 1765, sacristía templo de la Congregación de clérigos de Santa María de Guadalupe, Querétaro.

**Fig. 173.** *El Espíritu Santo pintando a la Virgen de Guadalupe*, Juan Sánchez Salmerón o Hipólito de Rioja (atr.), segunda mitad s. XVII, templo de San Juan Tilapa.

**Fig. 174.** *La Virgen de Guadalupe con san Lucas y san Juan junto con Duns Scoto y la Madre Agreda*, portada iglesia del Colegio de Propaganda Fide de Guadalupe, Zacatecas, c. 1707-1721.

**Fig. 175.** *Árbol de Jesé con la Virgen de Guadalupe*, anónimo, s. XVIII, santuario de Acámbaro, Guanajuato.

**Fig. 176.** *Virgen de Guadalupe con san Joaquín y santa Ana*, anónimo, s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

**Fig. 177.** *El alma de la Virgen es guadalupana*, Cayetano Zampinos (dibujó), Antonius Baratti (grabó), segunda mitad s. XVIII, col. Museo Basílica de Guadalupe.

**Fig. 178.** *El alma de la Virgen es guadalupana*, anónimo novohispano, segunda mitad s. XVIII, sacristía templo del Pocito, México.

#### **CAPÍTULO 4. LA VIRGEN MARÍA PRESERVADA DEL PECADO ORIGINAL. EL DISCURSO VISUAL DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS Y EL DISCURSO INMACULISTA.**

**Fig. 179.** *Cinco obispos ante la imagen de la Virgen Inmaculada*, anónimo, s. XVIII, Museo Regional de Jalisco, Guadalajara.

**Fig. 180.** *Cónclave franciscano-inmaculista en defensa del reconocimiento de la Inmaculada Concepción*, anónimo, s. XVIII, sacristía iglesia de la Asunción en Tlaxcalilla, San Luís Potosí.

**Fig. 181.** *Pontífices y doctores, Cónclave franciscano-inmaculista*, (detalle).

**Fig. 182.** *Duns Scoto, Cónclave franciscano-inmaculista*, (detalle).

**Fig. 183.** *Juan Duns Scoto*, Miguel Cabrera, s. XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, México.

**Fig. 184.** *Sor María de Ágreda como doctora mariana, La Virgen apocalíptica con Duns Scoto y la madre Ágreda (detalle)*, Luis de Ayala, 1781, convento de San Francisco, Puebla, [cat. 110].

**Fig. 185.** *La Inmaculada Concepción con santos jesuitas*, José de Ibarra, 1720, Museo Nacional de Arte, México.

**Fig. 186.** *Exaltación de la Inmaculada Concepción* (detalle), Miguel Cabrera, s. XVIII, sacristía iglesia del Colegio de San Francisco Javier, Tepozotlán (hoy, Museo Nacional del Virreinato).

**Fig. 187.** *Alegoría agustina de la concordia en la defensa de la Inmaculada Concepción entre los padres marianos*, José de Ibarra, s. XVIII, Museo Regional de Querétaro.

**Fig. 188.** San Agustín, san Gregorio Magno, san Jerónimo, san Buenaventura y santo Tomás, *alegoría Agustina de la concordia en la defensa de la Inmaculada* (detalle).

**Fig. 189.** *La Virgen apocalíptica-Inmaculada Concepción defendida por Duns Scoto y Ramón Llull*, xilografía de la imprenta Guasp, Mallorca.

**Fig. 190.** *Triunfo de la Iglesia americana*, s. XVIII, parroquia de San Francisco de Totimehuacán, Puebla.

**Fig. 191.** *Mapa del reino de Nuevo México*, Bernardo de Miera y Pacheco, 1760, Mapoteca Manuel Orozco y Berna.

**Fig. 192.** *Alegoría jesuita del triunfo de la Iglesia y de la Inmaculada Concepción*, Miguel Cabrera (atrb.), s. XVIII, coro del templo de la Compañía de Jesús, Guanajuato, (detalle), [cat. 158].

**Fig. 193.** *Alegoría jesuita del triunfo de la Iglesia y de la Inmaculada Concepción*, (detalle).

**Fig. 194.** *Alegoría jesuita del triunfo de la Iglesia y de la Inmaculada Concepción*, (detalle).

**Fig. 195.** *El triunfo de la Inmaculada Concepción*, Juan Manuel Yllanes del Huerto, c. 1777, Templo de San Francisco, San Martín de Texmelucan, Puebla.

**Fig. 196.** Clemente XIV con san Fernando, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, s. XVIII, templo de San Fernando, México, (detalle), [cat. 157].

**Fig. 197.** Carro triunfal de la Inmaculada empujado por san Francisco y compañeros de su orden, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, templo de San Fernando, (detalle).

**Fig. 198.** Carro de la Inmaculada, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, Luis de Ayala, 1781, templo del convento de San Francisco, Puebla, (detalle), [cat. 155].

**Fig. 199.** *Exaltación franciscana de la Inmaculada Concepción*, Basilio de Salazar, 1637, Museo Regional de Querétaro, México (detalle), [cat. 115].

**Fig. 200.** Portada de la *Segunda parte de las excelencias de Dios, su Madre y sus Santos*, de Pedro de Tevar Aldana, Madrid, en la Imprenta Real, 1639.

**Fig. 201.** Grabado que acompañaba la edición de la obra *Monumenta antiqua Inmaculatae Conceptionis sacratissimae virginis Mariae* de Pedro de Alva y Astorga, 1664.

**Fig. 202.** *Huerto immaculista de los hijos de san Francisco*, s. XVII, Mexquitic, san Luís Potosí.

**Fig. 203.** Frailes franciscanos cultivando la raíz del lirio mariano, *Huerto immaculista de los hijos de san Francisco*, Mexquitic, (detalle).

**Fig. 204.** *Alegoría franciscana de la defensa de la Inmaculada*, segunda mitad s. XVII, convento de San Francisco, San Miguel Allende.

**Fig. 205.** Grabado de la obra de Pedro de Alva y Astorga, *Funiculi nodus Indissolubilis de conceptu mentis & conceptus ventris*, Bruselas, tipografía Philippi Ulbugaert, 1661.

**Fig. 206.** *Inmaculada alada defendida por la orden seráfica*, grabado de la obra de Pedro de Alva y Astorga, *Militia Inmaculatae Conceptionis virginis Mariae contra malitiam originalis infectionis peccati*, Lovaina, 1663.

**Fig. 207.** La Iglesia Romana, *Alegoría franciscana de la defensa de la Inmaculada*, San Miguel Allende, (detalle).

**Fig. 208.** *Trinidad triábrica redimiendo a la humanidad del pecado original*, s. XVIII, altar de la Virgen de Guadalupe del templo de San José, Puebla.

**Fig. 209.** *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, Vasari (grabado de Philippe Thomassin), British Museum, Londres.

**Fig. 210.** *Sacrum oratorium piarum imaginarum Inmaculatae Mariae et anima cratae* de Pedro Bivero, Amberes, 1634.

**Fig. 211.** *Virgen apocalíptica coronada por la Trinidad*, s. XVIII, Museo del Carmen, México DF.

**Fig. 212.** *Árbol de la Orden franciscana o lignus vitae franciscano*, s. XVII, iglesia del convento de San Francisco, Puebla.

**Fig. 213.** *Árbol franciscano*, s. XVI, pintura mural portería convento de San Miguel de Zinacantepec, Edo. México.

**Fig. 214.** *Speculum humanae Salvationis*, Codex cremifanensis 243 del monasterio benedictino de Kremsmünster, s. XV, f. 55r.

**Fig. 215.** *La Inmaculada Concepción y el Trono de Gracia*, 1577.

**Fig. 216.** *El árbol de la vida*, Cristóbal de Villalpando, c. 1707, Museo de Guadalupe, Zacatecas.

**Fig. 217.** *La Anunciación*, Cristóbal de Villalpando, c. 1707, Museo de Guadalupe, Zacatecas.

**Fig. 218.** Detalle de Adán y Eva de cuyo pecho germinan sendos medallones con las imágenes de Cristo crucificado y la Virgen, *El árbol de la vida*, (detalle).

**Fig. 219.** *La fuente de la divina Gracia*, s. XVII-XVIII, Museo de Arte Colonial, Antigua (Guatemala).

**Fig. 220.** Cristo en la cruz como Fuente de la Vida, *Huerto cerrado concepcionista*, s. XVIII, sacristía del templo conventual de Santa Rosa Viterbo, Querétaro, (detalle), [cat. 164]

**Fig. 221.** *Inmaculada como Fuente de la Divina Gracia*, Andrés López, 1786, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

**Fig. 222.** “Mater divina gratiae”, grabado de los hermanos Klauber para la obra *Litaniae Lauretana* de Francisco Xavier Dornn, (edición de 1771).

**Fig. 223.** “Mater Purissima”, hermanos Klauber, *Litaniae Lauretana* de Francisco Xavier Dornn, (edición de 1771).

**Fig. 224.** *Huerto cerrado concepcionista*, Santa Rosa Viterbo, Querétaro, (detalle).

**Fig. 225.** *El profeta Elías en el monte Carmelo y la Virgen María como la nubecula parva*, Luis Juárez, primera mitad s. XVII, templo del Carmen, Morelia (Michoacán).

**Fig. 226.** Elías y la Inmaculada como la *nubecula parva* que asciende del mar, *La Divina pastora* (detalle), José de Páez, 1770, Museo de América, Madrid.

**Fig. 227.** Elías con estandarte inmaculista, *Triunfo de la Inmaculada en su advocación como Virgen del Carmen* (detalle), s. XVIII, altar del templo del convento del Carmen, San Luis Potosí.

**Fig. 228.** *Alegoría de la Virgen del Carmen*, Andrés López, 1791, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

**Fig. 229.** El pueblo de Israel, *Alegoría de la Virgen del Carmen*, (detalle).

**Fig. 230.** Blasón eucarístico, *Alegoría de la Virgen del Carmen*, (detalle).

**Fig. 231.** Escudo de la Orden del Carmelo con divisas borbónicas, *Alegoría de la Virgen del Carmen*, (detalle).



**Fig. 232.** *Alegoría de la Virgen del Carmen*, Francisco Gordillo, 1803, grabado en metal, colección Museo Francisco Cossío, San Luis Potosí.

### CAPÍTULO 5. *PER ME REGES REGNANT. INMACULISMO Y PODER.*

**Fig. 233.** *Los defensores de la fe católica en los Países Bajos adorando a la Virgen*, grabado de Johannes Wierix sobre modelo de Martín de Vos, 1587, Metropolitan Museum of Art, New York.

**Fig. 234.** *San Francisco como Atlas seraphicus*, Pieter Spruyt, (sobre modelo original de Rubens y grabado por Paulus Pontius), 1787, col. particular de Sao Paulo.

**Fig. 235.** *San Francisco como Atlas seraphicus*, s. XVII-XVIII, capilla del beato Sebastián, convento de San Francisco, Puebla.

**Fig. 236.** Felipe IV con el príncipe Baltasar Carlos, *San Francisco como Atlas seraphicus*, grabado de Paulus Pontius sobre el original de Rubens.

**Fig. 237.** Carro con Carlos V, Felipe II y Felipe III, *San Francisco como Atlas seraphicus*, s. XVIII, convento de San Francisco, Puebla, (detalle), [fig. 235].

**Fig. 238.** Jeroglífico del Túmulo de Felipe IV en la catedral de México, por Pedro Ramírez, en *Llanto del Occidente en el ocaso del mas claro Sol de las Españas*, México, por la viuda de Bernardo Calderón, 1666.

**Fig. 239.** *Mariana de Austria entrega la corona a Carlos II*, Pedro Villafranca, 1672.

**Fig. 240.** *Carlos III y Clemente XIII ante la Inmaculada*, s. XVIII, templo de San José, Puebla.

**Fig. 241.** Carlos III con pontífices, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, Luis de Ayala, 1781, templo del convento de San Francisco, Puebla, (detalle), [cat. 155].

**Fig. 242.** *Inmaculada combatiente*, Juan Francisco Morlete Ruiz, s. XVIII, Museo Nacional de Arte, México, (detalle), [cat. 178].

**Fig. 243.** *Inmaculada combatiente*, c. 1736-1749, loza esmaltada y pintada, realizada en la Real Fábrica de Alcora (Castellón), Col. Laia Bosch.

**Fig. 244.** *Glorificación de la Inmaculada*, Francisco Antonio Vallejo, 1774, Museo Nacional de Arte, México.

**Fig. 245.** *Patrocinio de la Virgen*, s. XVIII, Pinacoteca de la Casa Profesa, México DF.

**Fig. 246.** *Patrocinio de la Virgen de Guadalupe sobre la congregación franciscana del Colegio de Guadalupe*, Miguel Cabrera, 1765, Col. Museo de Guadalupe, Zacatecas.

**Fig. 247.** *Retablo de la Virgen de Guadalupe con san Juan Bautista, fray Juan de Zumárraga y Juan Diego*, Miguel Cabrera (atribución), óleo sobre lámina, primera mitad s. XVIII, Museo Nacional de Arte, México.

**Fig. 248.** *Retablo de la Virgen de Guadalupe*, convento de la Merced, Nueva Guatemala de la Asunción, s. XVIII.

**Fig. 249.** *Retablo de la Virgen de Guadalupe*, Santa Rosa Viterbo, Querétaro, s. XVIII.

**Fig. 250.** *Altar Guadalupano en el que se revive la tercera aparición de la Virgen*, anónimo novohispano, segunda mitad s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

**Fig. 251.** *La Virgen y el Niño rodeado por los siete de Palermo*, grabado de la imagen situada en el altar de Santa María de los ángeles, Luigi Banzo (Roma, 1865), Roma.

**Fig. 252.** *Los siete Príncipes, Grabado de los siete de Palermo o los Siete Príncipes*, Hieronymus Wierix, activo entre 1570-1620.

**Fig. 253.** *Trinidad antropomorfa y los Siete Príncipes*, Diego de Cuentas, s. XVIII. Museo Regional de Guadalajara, México.

**Fig. 254.** *Virgen de la barca*, s. XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

**Fig. 255.** *La inmaculada, los siete Príncipes y la sagrada familia*, s. XVIII, Museo Francisco Cossio, San Luis Potosí, México.

**Fig. 256.** *Los siete Príncipes adorando la Cruz*, Miguel Cabrera, 1750, México, Museo Andrés Blaistens.

**Fig. 257.** *Los Sagrados Corazones de Jesús y María*, 1743, grabado de José Gregorio Vázquez de Tejada.

**Fig. 258.** *Altar de los siete Príncipes*, Juan Baltasar Gómez, s. XVIII, capilla de San Rafael o Santa Escuela de Cristo, San Miguel Allende, Guanajuato, (detalle).

**Fig. 259.** *Carta de las Nuevas Islas Filipinas*, principios s. XVIII, en Andrés Serrano, *Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción*, Bruselas, 1707.

**Fig. 260.** *Alegoría de Felipe IV como defensor de la Inmaculada*, Marcos Orozco, 1653, portada de la obra de Juan Antonio Velázquez, *Philipo IIII Hispaniarum Regi Catholico*.

**Fig. 261.** *Alegoría de España Triunfante con estandarte inmaculista*, Augustin Bouttats, 1682, portada de *España triunfante y la iglesia laureada por todo englobo del mundo por el patrocinio de María Santísima*, de Antonio de Santa María, Hispanic Society of New York.

**Fig. 262.** *Patrocinio de san Miguel como ángel custodio de la Nueva España y de la Virgen de Guadalupe*, Baltasar Troncoso sobre modelo de Miguel Cabrera, c. 1750, Archivo Histórico de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe.

**Fig. 263.** *San Miguel lucha contra la bestia de siete cabezas armado con el estandarte inmaculista-guadalupano*, s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

**Fig. 264.** *San Miguel vende a la bestia apocalíptica con ayuda de la eucaristía*, Miguel Cabrera (atrib.), s. XVIII, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.

## CAPÍTULO 6. EL DISCURSO VISUAL DE LA EVANGELIZACIÓN. MARÍA EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS DE LA IGLESIA.

**Fig. 265.** *El encuentro de Cortés y Moctezuma*, s. XVIII, col. particular.

**Fig. 266.** *Los doce adorando la Cruz-Tau*, s. XVI, pintura mural en el *De profundis* de San Miguel de Huejotzingo, (edo. Puebla).

**Fig. 267.** *Alegoría de la Iglesia mexicana y de la evangelización*, 1579, grabado en *Rethorica cristiana*, de fray Diego Valadés.

**Fig. 268.** La primitiva Iglesia romana y los franciscanos como sus portadores al Nuevo Mundo, *Alegoría de la Iglesia mexicana y de la evangelización*, 1579, (detalle).

**Fig. 269.** Moneda de bronce con el proyecto de Bramante para san Pedro del Vaticano, c. 1506.

**Fig. 270.** San Francisco de Asís y Francisco Solano y la migración de la Iglesia al Nuevo Mundo, grabado en *Naturae prodigium gratiae portentum* de Pedro de Alva y Astorga, Imprenta de Juan de Paredes, Madrid, 1651.

**Fig. 271.** San Francisco y sus doce primeros hermanos de la Orden, *Árbol de la Orden franciscana*, s. XVII, iglesia del convento de San Francisco, Puebla, (detalle), [cat. 162].

**Fig. 272.** Portada del libro *Vinea Carmeli seu historia elianis ordinis*, de fray daniel de la Virgen María, 1662.

**Fig. 273.** *Árbol genealógico de la Orden de san Francisco*, finales s. XVIII, transepto del evangelio en templo del Colegio de San Fernando, México D.F.

**Fig. 274.** *Alegoría de la actividad misional franciscana*, finales s. XVIII, col. particular.

**Fig. 275.** España venciendo al infiel, *El triunfo sobre las herejías y la restitución de la ciudad santa*, Luis de Ayala, 1781, coro del convento de San Francisco, Puebla, (detalle).

**Fig. 276.** La Iglesia-Sión apresada por el infiel, *El triunfo sobre las herejías y la restitución de la ciudad santa*, (detalle).

**Fig. 277.** San Francisco y dos de sus hijos cargando la nueva Jerusalén, *El triunfo sobre las herejías y la restitución de la ciudad santa*, (detalle).

**Fig. 278.** *El ángel con rostro de sol*, Juan de Jáuregui, c. 1612, Amberes.

**Fig. 279.** *Exaltación de la labor misional franciscana y del Nombre de Jesús*, finales s. XVIII, transepto del evangelio en templo del Colegio de San Fernando, México D.F.

**Fig. 280.** *Triunfo de san Pedro*, Cristóbal de Villalpando, c. 1685, sacristía de la catedral de México.

**Fig. 281.** La Virgen Astrea, grabado xilográfico en *De mundi et sphere*, de Hyginus, Venecia, 1502.

**Fig. 282.** *Sacrum oratorium piarum imaginatum Inmaculatae Mariae et anima cratae* de Pedro Bivero, Amberes, 1634.

**Fig. 283.** *Sibila Cumana*, s. XVII, Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.

**Fig. 284.** “Mater inviolada”, grabado de los hermanos Klauber para la obra *Litaniae Lauretana* de Francisco Xavier Dornn, (edición de 1771).

**Fig. 285.** *El sol de justicia descartando los errores de los maculistas*, Grabado de Marcos Orozco en la obra *Sol veritatis* de Pedro de Alva y Astorga, 1660.

**Fig. 286.** *El sol de justicia descartando los errores de los maculistas*, Nicolás Rodríguez Juárez, s. XVIII, iglesia de Santa María de Ozumbilla, México.

**Fig. 287.** San Francisco recibiendo a la comitiva, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, Luis de Ayala, 1781, templo del convento de San Francisco, Puebla, (detalle), [cat. 155].



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## **Bibliografía**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Fuentes literarias

AGUILAR Y SEIXAS, Francisco de (1682): *Silvos con que el Pastor Divino avisa a todos los sacerdotes, Padres, y Ministros de su Iglesia, y Pastores de su Rebaño, las graves obligaciones de tan alto ministerio, para que atendidas continuamente, aspiren siempre a mas perfecta vida, y constumbres en el camino de la virtud. El Illustrissimo, y Reverendissimo Señor Doctor D. Francisco de Aguiar (sic), y Seixas, del Consejo de su Magestad, Obispo de Michoacan, electo Arçobispo, y Governador de la de México (cuyo zelo mandò se diessen à la estampa) concede quarenta dias de Indulgencia á todos los Padres Sacerdotes, que con la devida atencion los leyeren. Van al fin algunos puntos, que persuaden la obligacion de enseñar, y aprender la Doctrina Cristiana*, por Juan de Ribera.

AGREDA, María de Jesús de (1992) [1670]: *Mística Ciudad de Dios, Milagro de su omnipotencia y Abismo de la gracia. Historia divina y Vida de la Virgen Madre de Dios, Reina y Señora nuestra, María Santísima, Restauradora de la culpa de Eva y Medianera de la gracia. Dictada y manifestada en estos últimos siglos por la misma Señora a su esclava Sor María de Jesús, Abadesa indigna de este convento de la Inmaculada Concepción de la villa de Ágreda. Para nueva luz del mundo, alegría de la Iglesia católica y confianza de los mortales*, Madrid, (Introducción, notas y edición de Celestino Solaguren), Fareso.

ALCÁZAR, Luis de (c.1612): *Vestigatio arcani sensus Apocalypsi*, Amberes.

ALVA Y ASTORGA, Pedro de (1651): *Naturae Prodigium gratiae protentum, hoc est seraphici P. N. F. Francisci vitae acta [...] in qua quadraginta quinque diuisa, item pro apparatus operis viginti sex praemituntur tabulae [...]*, Madrid, por Juan de Paredes.

ALVA Y ASTORGA, Pedro de (1660): *Sol veritatis*, Madrid.

---- [atrib.] (1660): *El examen del Prado*.

---- [atrib.] (1660): *La rosa seraphica defendida de las espinas angelicas, a la mano Real en que Reposo*.

---- (1661) (2ª ed. 1663): *Funiculi Nodus Indissolubilis de conceptu mentis & conceptus ventris*, Bruselas, tipografía Philippi Ulbugaert.

---- (1663): *Militia Inmaculatae Conceptionis virginis Mariae contra malitiam originalis infectionis peccati*, Lovaina, Tipografía Inmaculatae Conceptionis.

---- (1664): *Monumenta antiqua Inmaculatae Conceptionis sacratissimae virginis Mariae ex novem auctoribus antiquis recollectis per R. A. P. F. Petrus de Alva et Astorga [...]*, Lovaina, Tipografía Inmaculatae Conceptionis.

---- (1666): *Radii solis zeli seraphici cieli veritatis pro Inmaculatae Conceptionis mysterio Virginis Mariae discurrentes*, Lovaina, ex Tipografía Inmaculatae Conceptionis.

ARRIOLA RICO, Iván de (1702): *Sermon funeral, que en las honrras que celebro a su Prelado el illmo. y Rmo. señor Mo. D. Fr. Phelipe Galindo, y Chaves del orden de Predicadores, del Consejo de su Magestad, y Obispo de Guadalaxara. El venerable Dean, y cabildo de la Santa Iglesia Cathedral de dicha Ciudad. Predicó el Dr. D. Ivan de Arriola Rico, canonigo magistral de dicha iglesia, México, Miguel de Ribera en el Empedradillo.*

BEATO DE LIÉBANA (1995): *Comentario al Apocalipsis*, en CAMPO, del, A., FREEMAN, L. G., GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (ed.), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: *Felicidad de México*, Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.

BELTRÁN, Luis (1765): *El poder sobre las aguas, dado a nuestra patrona la Virgen santissima en su divina imagen de Gaudalupe. Sermón, que en el día 23 de Junio, y ultimo del Novenario, que en el Templo de la Real e Insigne Colegiata de la misma Señora, hicieron los caballeros Hazendados, para impetrar de su Beneficiencia el socorro de las aguas necessarias à la fertilidad de los campos. Predicó el Dr. D. Luis Beltran, Colegial Real del Real, y mas Antigo de San Ildephonso de la Corte de México, Examinador Synodal del Obispado de Guadalaxara, y actual prebendado en la expressada Insigne Colegiata. Sacanlo a la luz algunos de dichos Señores, que particularmente concurrieron para este fin, en cuyo nombre lo dedican los comissarios del Novenario a la Santissima Virgen Maria en su imagen de Guadalupe*, México, en la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana.

BEZANILLA MIER Y CAMPA, Joseph Mariano Estevan de (1788): *Muralla zacatecana de doce preciosas piedras, erigidas en doce sagrados títulos, y contempladas en el patrocinio y patronato de su augustísima patrona y señoramaria santissima, para el dia ocho de cada mes: Por Don Joseph Mariano Estevan de Bezanilla Mier y Campa, Clérigo Presbitero Domiciliario del Obispado de Guadalajara, Colegial del Real y mas Antigo de San Pedro, San Pablo y San Ildefonso de México, Notario del Santo Oficio, Bachiller en Filosofia, Teología y Cánones, y primer Catedrático de dicha sagrada facultad de Teología en el Real Colegio del Señor San Luis Gonzaga de Zacatecas*, México.

BIVERO, Pedro (1634): *Sacrum oratorium piarum imaginarum Inmaculatae Mariae et anima cratae*, Amberes, ex officina plantiniana Balthasaris Moreti.

BONAFÉ, Rafael (1659): *Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcangel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios, presidente de la salud y protector de la casa y familia de Tobias. Por el Padre Rafael de Bonafe, de la Compañia de IESUS, Lector de Teologia, y Calificador del Santo Oficio. Al maestre campo Don Sebastian Hurtado de Corcuera y Mendoça, Cavallero del Orden Militar de*



*Alcantara, del Consejo Supremo de Guerra de su Magestad, Governador y Capitan General que fue de las Islas Filipinas, y Presidente de su Real Hazienda, y Capitan General, y Presidente de las Islas Canarias, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo.*

CABRERA, Miguel (1756): *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.*

CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de (1746): *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilíssima Ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santíssima, en su portentosa imagen del Mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el pasado de 1737. En la angustia que causó la pestilencia que cebada con mayor rigor en los Indios, mitigó sus ardore al abrigo de tanta sombra (...), México, Vda. De D. Joseph Bernardo de Hogal.*

CASTILLA, Miguel de [1752 (1711)]: *Elogio sepulchral a la inmortal memoria de los Españoles, que murieron en la victoriosa expulsion del exercito enemigo, segunda vez apoderado de Madrid. Dixolo el R. P. Miguel De Castilla de la Compañia de Jesus, Cathedratico de Prima de Theologia, que fuè, y ahora Rector del Colegio Maximo de San Pedro, y San Pablo de la mesma Compañia, y Qualificador del Santo Oficio. En las Sumptuosas exequias, que en la Iglesia del dicho Collegio se celebraron a 24 de julio, y vispera, y vigilia del Apostol Santiago Patron de las Españas [...], Mexico, viuda de Miguel de Ribera Calderón.*

CASTILLO, Pedro del (1677): *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Santissima Virgen Maria Reyna de los Angeles y Señora Nuestra. Descubierto el Santísimo Sacramento del Altar y en ocasión, que la Nobilissima Ciudad de Oaxaca, dio principio à las fiestas Reales de la Coronación, y nuevo gobierno de N. Rey y Señor Carlos Segundo (que Dios Guarde) [...], México, Francisco Rodriguez Lupercio.*

CASTOREA, Juan Ignacio (s.f.): *Raçones de la lealtad, clausulas de la finesa en elogio de las Hazañas, que en los diez años del Reynado del Chatolico Monarcha Philipo V el animoso, Rey de las Españas, y de las Indias, Ha celebrado la Sta Yglesia Cathedral Metropolitana de México. Apuntadas por el DOC. d. Juan Ignacio de Castorea, y Visua, Capellan de HONor, y Predicador de su Magestad, Doct., Rector que fue en la Real Universidad de México.*

CASTRO, Juan de (1690): *Sermon panegirico en alabanza de la obra de la Concepcion a cuyo Puro instante consagrò su primera Missa el P. Predicador Fr. Martin de Zearreta, Religioso de el Orden de San Francisco, que cantò en el Convento de Santa Ines desta Ciudad el dia siete de Março deste año de 1690. Predicolò el Padre Frai Juan de Castro, humilde hijo del Real, y militar Orden de N. Señora de la Merced, Redempcion de cautivos, y Predicador Conventual en el Convento grande de Mexico. Dalo a la estampa y lo dedica á Nuestra Señora de Guadalupe Juan de Zearreta, escribano de su Magestad, y Theniente del de Camara desta Real Audiencia, México, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderon.*

CRUZ, Matheo de la (1656): *Relación que la muy noble y muy leal Ciudad de los Angeles embia al Rey Nuestro Señor, de la solemne fiesta del Patrocinio de la Virgen, la primera vez, que por mandato de su Magestad se celebró en la Santa Iglesia Cathedral desta Ciudad, con el Sermón que en ella predicó el M. R. P. Matheo de la Cruz Religioso de la Compañia de Iesus, à 12 de Noviembre de 1656 años, Puebla, por la Viuda de Juan de Borja y Gandia.*

CUBERO REMIREZ DE ARELLANO, José (1728): *Musica sagrada, que aplaude la Coronacion augusta de Maria Santissima N. Sra. Sermon, que en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico en el dia de la Assuncion de Nuestra Señora, con assistecia de la RL. Audiencia, Tribunales, Sagradas Religiones, y muy noble Ciudad, predicó el Rmo. P. Mro. Fr. Joseph Cubero Remirez de Arellano, Maestro en Santa Theologia de los de el numero de su gravissima Provincia de Castilla, Secretario que fue de ella, Comendador de los Conventos de Burgos, Logroño, y Toledo, Examinador synodal de el Arzobispado de Burgos, y Obispaos de Calahorra, y Goatemala, Calificador del Santo Oficio [...] y en la presente Dignissimo Vicario General de todas las Provincias de Nueva España, Mexico, Guateamala, Isla Española de Santo Domingo, y sus adiacentes, de el Real, y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced, Redencion de Cautivos, México, por Joseph Bernardo de Hoyal.*

DE LA VEGA, Mariano Antonio (1757): *Sermón panegyrico que el día doce de diciembre de 1756 del solemne novenario con que se celebró la confirmación del universal Patronato en la Nueva España de María Santísima de Guadalupe, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.*

DIAS CHAMORRO, José (1675): *Sermon que predicó el Bachiller Joseph Dias Chamorro clerigo Prebitero Domiciliario de este Obispado de Puebla de los Angeles, en la Solemne Fiesta de la Purissima Concepción de la Sanctissima Virgen María Nuestra Señora; que celebraron los Mercaderes de esta Ciudad, en el Convento de Carmelitas Descalças, a onçe de Diziembre del Año de mil y seiscientos y setenta y quatro. Dedicado a la Inmaculada Concepción de la Sanctissima Virgen Maria Madre de Dios, Puebla, imp. Viuda de Juan de Borja y Gandia.*

DIAZ DE OLIVARES, Francisco (1694): *Sermon que predicó el Doctor Don Francisco Diaz de Olivares, Cura, Vicario que fué de la Ciudad de la Nueva Vera-Cruz, y de otros partidos, y actual de la Ciudad de Cholula. El primero de la Natividad de N. Señora, con termino de quarenta y ocho horas en la oposicion, que hizo para la provision de la Canongia Magistral de la Santa Iglesia Angelopolitana. (...), Mexico, Francisco Rodriguez Lupercio.*

DORNN, Francisco Xavier (1750): *Litaniae lauretanae ad Beata Virginis, caelique reginae Mariae honorem, et gloriam prima vice in domo lauretana a sanctis angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica approbatae & confirmatae, symbolicis ac biblicis figuris in quinquagina septem iconisimis aeneis expressae & secundum ordinem titulorum exhibitae, pia meditatione, Augsburg, Augustae Vindelicorum.*

EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): *María Santísima pintándose milagrosamente en su bellissima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.*

ESCOBAR, Diego Antonio de (1724): *Ultimo quid de el misterio de la Immaculada Concepcion de Maria Santissima Señora Nuestra, Revelado (y piadosamente creydo) por la viva voz del oraculo de la Santissima Trinidad. Sermon historico-panegyrico que el dia 12. de Diziembre de 1723 años predico en el Convento de la Limpia Concepcion de la Ciudad de Mexico, estando presente el SS. Sacramento, el R. P. F. Diego Antonio de Escobar de los Menores Descalços de N. P. S. Francisco, [...], México, herederos de la Viuda de Miguel de Rivera.*

ESCOBAR Y MENDOZA, Antonio (1618): *Historia de la Virgen Madre de Dios María, desde su Purissima Concepción sin pecado original, hasta su gloriosa Assumpcion, poema heroico de Antono Escobar, y Mendoza, Valladolid, por Gerónimo Murillo.*

ESCOBAR DE MENDOZA, Antonio (1758) [1618]: *Nueva Jerusalem Maria Señora, Poema Heroyco, Por el P. Antonio de Escobar y Mendoza de la Compañía de Jesus. Fundase en los doze preciosos cimientos de la Mystica Ciudad, La Vida, Excelencias de la Virgen Madre de Dios. De un devoto de Sr. S. Joseph, quien en esta nueva reimpression lo dedica al mismo Santissimo Patriarcha, Reimpressa en Mexico, en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana.*

FERNANDEZ DE PALOS, José (1743): *Triumpho obsidional que implora, y se anuncia La Real Audiencia Gobernadora de este Reyno de la Nueva España, por medio de la Virgen MARIA N. Señora en su portentosa Imagen de GUADALUPE. Sermon, que el dia 24. de Abril de este Año de 1742. ultimo de la Novena, que le celebrò en su magnifico Templo, à sus expensas la misma Real Audiencia, con asistencia de sus Trubunales, y Nobilissima Ciudad. Predicò el Dr. Joseph Fernandez de Palos, Colegial, y Cathedratico, que fué de Philosophia en el Pontificio, y Real Colegio Seminario de esta Santa iglesia Metropolitana, Examinador Synodal de su Arzobispado, Rector dos vezes de la Real Universidad, Cathedratico de Prima de la Sagrada Escritura en ella, y actual Rector des mismo Tridentino Colegio. Dedicado el Gobierno al REY N. SR. En el Real, y Supremo Consejo de Indias, México, imprenta Real del Superior Gobierno, y del Nuevo Rezado de Doña Maria de Rivera.*

FLORENCIA, Francisco de (1680): *Sermon que predicó el P. Francisco de Florencia de la Compañía de Jesus, en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles, a la solemne festividad del Principe de los Apostoles nuestro Padre San Pedro: A quien lo dedica, y consagra, como à su milagroso bienhechor, y Patron antiguo de su casa, y antepassados, El capitan D. Gabriel Carillo de Aranda, Alcalde Ordinario de primer Voto la segunda vez de la Cesarea, y Augusta Ciudad de la Puebla, México, por Francisco Rodriguez Lupercio.*

---- (1688): *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido..., México.*

---- (1692): *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel s. Miguel a Diego Lázaro de S. Francisco, Fundación del Santuario que llaman S. Miguel del Milagro, de la Fuente Milagrosa, que debaxo de una peña mostro el Principe de los Ángeles; de los milagros que ha hecho el agua bendita, y el barro amasado de dicha fuente en los que con Fe y devoción han usado de ellos para remedio de sus males, Sevilla, Thomás López de Haro.*

---- (1694): *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España, dividida en ocho libros. Dedicada a S. Francisco de Borja fundador de la Provincia, y tercero General de la Compañía, México, por Juan Ioseph Guillena Carrasco.*

FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): *El zodiaco mariano*, [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995].

FRANCO DE LA VEGA, Tomás (1788): *Elogio a la Pursisima Concepción de la Virgen, titular de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, que en el dia 8 de diciembre de 1787, dixo D. Tomas Franco de la Vega, quien lo dedica a la Real y distinguida orden Española de Carlos Tercero, Madrid, Imprenta de los herederos del Lic. Joseph de Jauregui.*

GÓMEZ DE ESCONDIDA, José (1772): *Sermon que en la Santa Iglesia Catedral de Megico predico el deia de la festividad de la Asunción de la Madre de Dios, el Padre Dr. D. Josef Gomez de Escondida [...], México, Imprenta del Br. D. Josef Antonio de Hogal.*

GÓMEZ DE SOLIS, Luis (1677): *Sermon de la purificacion de Maria SS.ma Esplendor de su siempre limpia, ylibada Virginidad en sugetarse à esta Ley de Purificacion. Predicolo el R.P. Predicador Gl. fr. Luis Gomez de Solis, en la Metropolitana Iglesia Cathedral: Asistiendo su dia festivo Ex.mo Arçobispo Virrey, & Ofrecelo, a la proteccion de N. Muy R.P.M. Fray Antonio Leal de Araujo, Mexico, Viuda de Bernardo Calderón.*

HENNECKE, E. (est. y ed.) (1965): *New testament apocrypha*, London, Lutterworth Press.

HERRERA, José de (1673): *Sermon, que predico el R. P. Lector Regente F. Joseph de Herrera, del Orden de Predicadores: En la solemne fiesta, que se celebró este Año de 1672. En el Convento de Religiosas de Santa Catalina de Sena desta Ciudad: A la Aparición milagrosa de la Santa Imagen de Guadalupe, dentro de las Octavas de la Inmaculada Concepción de la Virgen Santissima Nuestra Señora. Dedicolo el R.P. Fr. Thoms Mexia, Procurador General de la Provincia de Santiago de Predicadores de Nueva España, Al, Nobilissimo Consulado de México: Y en èl, à los señores Capitan D. Fernando Cabeça de Vaca, Prior; D.Felipe Navajiro; y Capitan D. Iuan de Vera, consules, México, Viuda de Bernardo Calderón.*

INTERIÁN DE AYALA, Juan (1782): *El pintor christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes Sagradas*, Madrid, por Joaquín Ibarra.

JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794) [2009]: *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen* [manuscrito], Edición facsimilar (estudio preliminar de Jaime Cuadriello), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.

LADRÓN DE GUEVARA, Baltasar (1771): “Synopsis historica de la fundación, y progresos de el Sagrado Orden de Religiosas de la Purissima, e Inmaculada Concepción, y de el Real convento de Jesus Maria de Mexico” en *Manifiesto que el Real Convento de Religiosas de Jesus Maria de Mexico, de el Real Patronato, sujeto a el orden de la Purissima e Inmaculada Concepción, hace a el Sagrado Concilio Provincial. De las razones que le asisten, para que se digne de declarar ser la que siguen vida comun, y conforme á su Regla, y que no se debe hacer alguna novedad en el método, que les prescribió el Illmo. y Excmo. Sr. Frai Payo Enriquez de Rivera: cuya Resolución pretenden que á mayor abundamiento se apruebe, y el que han observado en los demás puntos que se expressan*, México, Imprenta de D. Felipe de Zuñiga y Ontiveros.

LÓPEZ, Gregorio (1727): *Comentario al Apocalipsis*, Madrid, Juan de Ariztia.

MARTÍNEZ DEL REAL, Miguel (1783): *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Virgen Maria, que predicó á 8 de Diciembre de 1774 en la Santa Iglesia Catedral de Puebla de los Ángeles el R. P. Fray Miguel Martinez del Real y Militar Orden de Nra. Sra. de la Merced, Presentado en Sagrada Teologia, y Examinador Synodal del Obispado*, México, imprenta de D. Felipe de Zuñiga y Ontiveros.

MARTÍNEZ DE TRILLARES, Gaspar Isidro (1716): *Sermon que en la santa Iglesia Cathedral de la Ciudad de la Puebla de los Angeles, el dis 21 del Mes de Junio, del año de 1716, en el recibimiento de el Exmo. Señor Don Balthassar Manuel de Zuñiga, y Guzman Soto Mayor, y Ayamonte [...] predicó el Dr. Gaspar Isidro Martinez de Trillanes, Canonigo Lectoral de la misma Santa Iglesia Catedral, Puebla, viudad Miguel de Ribera Calderón.*

MENDIETA, Gerónimo de (2002): *Historia eclesiástica indiana*, (noticias del autor y de la obra Joaquín García Izcabalceta; estudio preliminar Antonio Rubial García), tomos I y II, México, CONACULTA.

MENESES, Felipe de (1778) [1554]: *Luz del alma cristiana*, (estudios preliminares y edición de Ismael Velo Pensado), Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca.

MILLAN DE POBLETE, Juan (1693): *Patrocinio de Maria Santissima discurrido, propio, y especial para la Catholica Monarchia Española, en dia de la fiesta deste Titulo. En la S. Iglesia Cathedral Metropolitana de Mexico. Presente el Excelentissimo Señor Conde de Galve, Virrey de esta Nueva-España, con los Señores de su Real Audiencia. Y el Illustrissimo Señor Doctor. D. Francisco de Aguiar, y Seixas Arçobispo de esta Santa Iglesia, del Consejo de su Magestad, y su muy Illustre, Doctissimo Cavildo, y la muy Noble, y muy Leal, e Imperiar Ciudad de Mexico. En el sermon, que predicó, y dedica à dicho Señor Excellentissimo, el Doctor D. Juan Millan de Poblete, Cura propietario, que fué de dicha Santa Iglesia, oy Prebendado de ella. El dia ocho de Noviembre de 1693*, México, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderon.

MORA, Juan Antonio de (1731): *Anagramas en aplauso, y gloria de la Concepcion Purisima de Maria Señora Nuestra, concebida sin la culpa original. Sacado de estas palabras de la Salutación Angélica Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Explicados por el P. Juan Antonio de Mora, professo, de la Compañia de Jesús. Dedicado a la misma Virgen Nra. Señora, y à la Gracia, y Purezade este Primer Instante*, México, Imprenta Real del Superior Gobierno de los herederos de la Viuda de Miguel de Rivera.

MOTOLINÍA, Fray Toribio de Benavente (1971): *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España*, México, UNAM.

NAVARRO, Francisco (1703): *Voces del Cielo repetidas en la tierra en obsequio de la Purissima Concepcion de Maria SS. Nuestra S. escuchadas el dia diez de diziembre dominica segunda de Adviento en la Capilla de la Real Univeresidad de México con la primera asistencia de el Exmo. Señor D. Francisco Fernandez de la Cueva Henrriquez, Duque de Alburquerque, Marques de Cuellas, Conde de Ledesma, y Huelma [...] virrey de la Nueva España, dedicada a la misma Real Universidad, y su dignissimo Rector el Señor Dr. D. Juan Ignacio de Castorena y Ursua [...] Dichas y discurridas por el R. P. Fr. Francisco Navarro, lector jubilado, actual de Prima, y Guardian de el Insigne Collegio de Santiago Tlatilulco, [México], por Miguel Ribera Calderon.*

NAVARRO DE SAN ANTONIO, Bartholome (1686): *Sermon que en la festividad (este año de 85 transferida) de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe predicó el Jueves infraoctavo de la Purisima Concepción en el Convento observatorio de Señoras Religiosas de Sancta Theresa de la Puebla de los Ángeles, el P. Fr. Bartholome Navarro de Sann Antonio de el orden de Predicadores, y Lector de Prima Theologia en el Collegio Real de San Luis de dicha Ciudad. Ofrecelo a la protección de el señor Doctor D. Miguel Ximenes de el Campillo, Sanchez, y Torres, que annualmente solemniza dicha celebridad, y à cuya instancia, y costa magnifica se imprime, Puebla, por Diego Fernandez de Leon.*

ORMAECHEA, Francisco María (1855): *Inscripciones latinas compuestas por D. Francisco Maria Ormaechea para la funcion en que el Convento de Franciscanos de Méjico celebró la declaración degmática de la Inmaculada Concepción de María. Publicadas por un amigo del autor*, México, Imprenta Tomas S. Gardida.

OSSUNA, Joaquín (1756): *Peregrinacion christiana por el camino real de la Celeste Jerusalem, Dividida en nueve jornadas, con quatro Hospicios, que son unas Estaciones devotas al modo del Via-Crucis, y Guirnaldas a la Sagrada Passion de Christo, y Dolores de la Santissima Madre. Añadida al fin una Refeccion Espirirtual de Oraciones para antes, y despues de recibir los Santos Sacramentos de la Penitencia, y Comuni6n. Dispuesto todo por Fr. Joachin Ossuna, Religioso Descalzo de la Santa, y Seraphica Provincia de S. Diego de México. Y la dedica a la dolorosa espada del corazon Virgineo, México, Imprenta Biblioteca Mexicana.*

PACHECO, Francisco (1649): *Arte de la pintura*, Sevilla (edici6n de Bonaventura Bassegoda en Madrid, Cátedra, 1990)

PERALTA CASTAÑEDA, Antonio de (1654): *Sermon de la Purisima Concepci6n de la Virgen Maria nuestra Señora. Predicado en la fiesta, que se celebr6 para la repetici6n del juramento, que los Señores Dean, y cavildo de la Sancta Iglesia Cathedral de la Puebla de los Angeles hizieron de confessar, defender, y çebrar siempre Pura la Concepcion de la Madre de Dios. Por el Señor. D. Antonio de Peralta Castañeda, Doctor Theologo de la Universidad de Alcalà, Canonigo Magistral de la dicha Sancta iglesia, Governador de su obispado, Regente, y Cathedratico de prima de los Reales Estudios de aquella Ciudad, y calificador del sancto Oficio de la Inquisicion en Cuenca, y Nueva España, Puebla, Por Juan de Borja Infante.*

RAMIREZ GRIMALDO CAVALLERO, Diego (1649): *Oraci6n evangelica a la dedicacion y consagracion de la Iglesia Cathedral de la Ciudad de los Angeles, en esta Nueva España, que se començo savado à los 17 de Abril de 649 por el Illustrissimo, y Excelmo. S. D. Juan de Palafox y Mendoza, Obispo de aquella Iglesia, del Consejo de su Magestad y del Real de las Indias. Compuesta por el licenciado D. Diego Ramirez Grimaldo Cavallero professo de la Sagrada Religion de S. Juan. [...] dedicada al illmo. y Reruenmo. Señor D. Fr. Marcos Ramirez de Prado, del consejo de su Majestad, Obispo de Mechoacan, Puebla, B. Juan Blanco de Alcaçar.*

REDEL, August Casimir (1732): *Elogia Mariana (...) concepta Nunc devotae Meditationi fidelium ad augmentum cultus B<sup>mae</sup> Mariae Virg, Augsburg, Augustae Vindelicorum.*

REYES RIVERA, Agustin de los (1728): *Redempcion copiosa de vivos, y difuntos catholicos, que obra la bula de la Santa Cruzada, libertando a unos, y a otros de la esclavitud mas amarga de escrupulos y penas, en virtud del mejor indulto conla comunicaci6n de sus gracias. Passaporte par la mas segura libertad de nuestra feliz España. Serm6n que en la Iglesia Metropolitana de esta Corte, predic6 el dia ultimo de Noviembre, primera Dominica de Adviento, en la celebre publicacion de la bula el M. R. P. Fr. Augustin de los Reyes Rivera, México, por los herederos de la Viuda de Francisco Rodriguez Lupercio.*

RUIZ GUERRA Y MORALES, Christobal (1725): *Alma de ls Iglesia en el sacramento de la charidad, el insigne Padre de Pobres, y Patriarcha San Juan de Dios. Sermon que (patente el Eucharistico Sacramento) predic6 en su iglesia el R.P. Fr. Christobal Ruiz Guerra y Morales, del Sagrado orden de N.P.S. Joan de Dios, Mexico, Joseph Bernardo de Hogal.*

SAHAGÚN, Bernardino de (2001): *Historia general de las cosas de la Nueva España* [C6dico Florentino, MS. 218-220, colecci6n Biblioteca Medicea-Laureniana de Florencia], (ed. de Juan Carlos Temprano), tomo I y II, Madrid, Dastin.

SAN ANTONIO, Juan de (1744): *Novena al glorioso principe y sagrado archangel San Rafael. Medico y medicina de dolientes, Guia, y Director de los caminantes, Abogado, y Protector de los*

*pretendietes y consuelo, y alivio de los afligidos. Sacala à luz Fr. Juan de S. Antonio Presbytero y Sacristan Mayor del Convento Hospital del Venerable Padre Anton Martin de esta Corte, Puebla.*

SAN JOSÉ, Juan de (1701): *Sagrado retrato, e idea panegírica de la Soberana Imagen de Maria SS. de Guadalupe de México. En la fiesta Annual la Congregación Venerable de S. Phelippe Neri le consagra, en la Iglesia Parroquial de la Villa de Llerena, y Real de Sombrerete, como á su Patrona. Que predicó el M. R. P. Fr. Juan de S. Joseph, Lector de Theologia en la Cathedral de Prima, y Suprior del Convento de Predicadores de dicha Villa. Y dedica a la Illustrissima, y Venerabilissima Connegacion de Señores Sacerdotes, y Prepositos que ha sido, y es el Br. D. Sebastian de Morga, Theniente de Cura, y Notario del Santo Oficio de la Inquisicion de aquel partido, En México, por Juan Joseph Guillena Carrascoso.*

SAN JOSEF, Prudencio de (1725): *Sermon de el glorioso trasnsito de la Virgen Maria Nuestra Señora, Que predicó el R.P. Fr. Prudencio de S. Joseph, de los Carmelitas Descalzos: El dia 13 de Igosto de el año de 1725 en la nueva Fiesta, que con solemnidad de tres horas celebrò en este Religiosissimo Colegio de Theologia Moral, de el Carmen, de la Ciudad de el Señor S. Joseph de Toluca, el Br. D. Juan Varon de Lara, Juez Ecclesiastico, y Vicario in capite Dedicado al dicho Br. Don Juan Varon de Lara, Mexico.*

SAN MIGUEL, Iván de (1701): *Espejo para todos los reyes de el mundo. Descifrado en la estatua de Nabucodonosor. Mejorado para los señores Reyes de España en el magnifico corazón de la muerta Magestad de Nuestro Catholicho Rey D. Carlos Segundo, en cuyas honrras lo puso à los ojos de la muy Noble. Illustre, y muy Leal Ciudad de S. Luis Potosi, el M.R.P. Fr. Ivan de San Miguel, Lector jubilado, Qualificador del Santo Oficio, Examinador Synodal de el Obispado de Durango, Excustodio, y Guardian actual del Convento de dicha Ciudad, el dia 27 de Abril de 1701, México, por Miguel de Ribera en el Empedradillo.*

SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capitulo doze del Apocalipsis, México, editorial Tradición.*

SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): *Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.*

---- (1649): *Apología del tomo primero de la Historia general profética de la orden de Nuestra Señora del Carmen en defensa y apoyo de las proposiciones aprobadas y autorizadas por el Supremo Consejo de la Santa general Inquisición, Valencia, Imprenta de Bernardo Nogués.*

SERRANO, Andrés (1699): *Felíz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Assistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel, México.*

---- (1699) [1694]: *Sermon en la dedicacion de la misma capilla, que a la gloriosa memoria de los siete Primogenitos de la gracia Principes de la Gloria. Miguel, Gabriel, Raphael, Uriel, Sealtiel, Jehudiel, Barachiel, Predicó el muy reverndo Padre Andres Serrano professor de la Compañia de JESUS Maestro de prima de Sagrada Theologia en el collegio de San Ignacio de Manila, y rector del muy illustre de San Joseph de aquella Ciudad, [publicado dentro de Feliz memoria], México.*

---- (1707): *Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción, Bruselas.*

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

TORRES PEZELLIN, José de (1682): *Ierusalem Triumphante y militante, trasladada en la Porteria de N. P. S. Francisco de la Ciudad de los Ángeles. Descubrela en el dia de su colocacion (que fue a diez y nueve de Abril de el año de 1682) el P. Fray Joseph de Torres Pezellin, Maestro de Estudiantes de Sagrada Theologia, en el Convento de Nuestro Padre San Francisco de dicha Ciudad de los Angeles. Dala a la estampa el P. Predicador Fray Diego Gomez, cuya diligencia se hizo al adorno de dicha Prteria, y dedicada al Señor Capitan D. Joseph de la Gandara y Mora, Puebla, Imp. viuda de Jaun de Borja y Gandia.*

VELASCO, Alonso Alberto de (1682): *Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra*, México, Fr. Rodriguez Lupercio.

(1709): *Ofrecimiento de las siete Ave Marias, que se han de rezar en reverencia de los siete Gozos, que la Santissima Virgen MARIA tuvo en el mundo, para las personas, que con afecto, y devocion dessean hazerla este obsequio*, Puebla.

(1712): *Angelico presidio contra los diabolicos asaltos en la devocion al Angel santo de la guarda, distribuida por los siete dias de la semana, para implorar su patrosinio, que se puede reducir à Novena. Por un congregante de nuestro Padre, y Señor San Pedro a quien se lo dedica humildemente*, Puebla, Imprenta Plantiniana de Miguel de Ortega y Bonilla.

(c.1712): *Septenario Dulce, y devoto, y exercicio tierno, que se puede tener en la octava de la Assuncion (sic) de Nuestra Señora. Comenzandose desde el dia diez y seis de Agosto hasta el dia vente y dos, o en otro tiempo del año, en memoria de los siete especiales Gozos, que goza la Santissima Señora en el Cielo. Proponense los motivos que mueve à tan Santa Devocion, y el modo con se ha de hazer. A devocion de dos Sacerdotes devotos de la Santissima Virgen. Dedicado à los Santos Angeles especialmente à los Siete Espíritus asistentes al Throno de Dios, y de Maria humildissimos siervos*, Puebla, en la Imprenta de Miguel de Ortega y Bonilla.

(1715): *Novena de S. Miguel Archangel, Principe de la Milicia Celestial, y primer Ministro de Dios*, Puebla, en la Imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega.

(1716): *Devocion a los siete principes angeles svpremos de el cielo poderosos intercesores de los que vivimos en la tierra. Distribuida en un saptenario. En qve cada principe, tiene fu Dia. Y todos juntos tienen su Fiesta*, Puebla, Imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla.

(c.1725-1747): *[Sermón guadalupano 'Florido libro de la Imagen Guadalupana'] (manuscrito)*, Oaxaca, Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, Sermones y pláticas, MS. MS. 709, [pp. 214-219].

(1733): *Dia ocho de el mes, en que haziendose dulce recuerdo de la Purissima Concepcion de Maria SS.ma Señora Nuestra, se implora su poderoso Patrocinio para alcanzar la divina gracia. Sácalo a la luz la devocion de una Religiosa del Convento de Sr. S. Geronymo, de esta ciudad de los Angeles, y afectuosa lo dedica al portento de la gracia, N. P.S. FRANCISCO. Compusolo uno de los menores hijos de el mismo Seraphico Patriarca*, Puebla.

(1744): *Triduo Preparatorio para celebrar la Marabillosa aparición de María Santísima de Guadalupe y agradecidos recuerdos de tan singular beneficio, para el día doze de cada mes que*



*dispuso en Madrid un sacerdote mexicano; y recopilado para su mas facil práctica, saca a la luz la devoción a tan soberana Reyna, a quien se dedica, ofrece y consagra, México, Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal.*

(1745): *Devocion a Maria Santissima nuestra Señora Alabando las Purissimas Plantas de sus Sacratissimos Pues. Dispuestas por un Religioso Sacerdote del Sacro Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced Redempcion de Captivos hijo del Convento de la Puebla e que rendido la consagra reverente à la Concepcion en gracia de esta Purissima Reyna, Puebla.*

(1748): *Constituciones generales para todas las Monjas y Religiosas, sujetas à la obediencia de la Orden de nuestro Padre San Francisco, en toda la Fmilia Cismontana. De nuevo recopiladas de las antiguas, y añadidas con acuerdo, consentimiento, y aprobacion del Capitulo General celebrado en Roma a 11 de Junio de 1639, presidiendo el Eminentissimo S'ñor Cardenal Francisco Barberino, Protector de la Orden; y fue electo en Ministro General nuestro Reverendissimo Padre Fr. Juan Merinero, Madrid.*

(1754): *Escuela de el Sagrado Corazon de Jesus, para sus amantes esposas, que como mas favorecidas, y privilegiadas, son mas precissamente obligadas al estudio, y exercicio de todas las virtudes, cuya ciencia aprenderàn facilmente en la Escuela del Dulcissimo Corazon. Fundada en el Sagrario, para honra, y gloria de Dios, y utilidad de las Almas, que desean aprovechar, Puebla, por la Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla.*

(1762): *Aliento a el socorro de las Benditas Animas del Purgatorio, que con estas voces, sacadas del libro Dialogos del Purgatorio, solicita la Sagrada Escuela de Jesus, fundada en su Capilla de la Parrochial de Señor San Joseph, en la Ciudad de la Puebla. Y las dedica a su mismo soberano Maestro Jesus, Puebla, en la imprenta de Christoval Ortega.*

(1793): *Relación historica de la fundacion de este convento de Nuestra Señora del Pilar, Compañia de Maria llamada vulgarmente la Enseñanza, en esta ciudad de México, y compendio de la Vida y virtudes de N.M.R.M. Maria Ignacia Azlor y Echeverz su fundadora y patrona. Dedicada á la serenissima Reyna de los Ángeles Maria Santísima del Pilar, México, por imprenta de Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros.*

(1832): *Himnos del Breviario Romano y de algunas sagradas religiones. Traducidos en verso castellano por el presbiterio D. José Manuel Sartorio. Dalas a la luz un amigo suyo. Tomo II, Puebla, Imprenta del Hospital de San Pedro.*

(1954): *Epistolario español. Cartas de Sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.*



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Bibliografía crítica

ALASTRUEY, Gregorio (1956): *Tratado de la Virgen santísima*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

ALBERRO, Solange (1997): “Remedios y Guadalupe: de la unión a la discordia”, en GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.): *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, pp. 315-329.

---- (1999): *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII*, El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.

ALCALÁ, Luisa Elena (1997): “¿Pues para qué son los papeles...?’ Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”, *Tiempos de América*, n. 1, pp. 43-56.

---- (2009): “The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America”, en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

ANDREWS, Jean, COROLEU, Alejandro (ed.) (2007): *Mexico 1680. Cultural and Intellectual Life in the ‘Barroco de Indias’*, Bristol, University of Bristol-Hispanic, Portuguese & Latin American monographs.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1970): “El estandarte de Hernán Cortés”, *Archivo Español de Arte*, vol. XLIII, Madrid.

ARAZIL VARÓN, Beatriz (1998): “Festejos jesuitas y hegemonía sociocultural en México (1578)”, en MEYRAN, Daniel, ORTIZ, Alejandro y SUREDA, Francis (eds.), *Teatro, Público, Sociedad*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.

ARELLANO, Alfonso (1996): *La Casa del Deán*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

ARMELLA DE ASPE, Virginia, TOVAR DE TERESA, Guillermo (1993): *Escudos de monjas novohispanas*, México, Grupo GUSTA.

ARMELLA DE ASPE, Virginia, MEADE DE ANGULO, Mercedes (1993): *Tesoros de la pinacoteca virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex.

ÁVILA VIVAR, Mario (2011): "Relaciones del P. Jerónimo Gracián con las series angélicas de los monasterios reales madrileños. Origen y evolución de las series de los siete Príncipes de los Ángeles", *Reales Sitios. Revista de Patrimonio Nacional*, n. 189, pp. 52-72.

BÁEZ RUBÍ, Linda (2005): *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

BAUDOT, George (1983) [1977]: *Utopía e Hitoria en México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa Calpe.

BARNAY, Silvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*, Milan, Ultreya/ Edizioni / Les Éditions du Cerf.

BARGELLINI, Clara (1999): "La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, n. 74-75, pp. 79-95.

---- (2001): "Nuevos documentos sobre Gabriel José de Ovalle y algunas consideraciones acerca de la apreciación de la pintura novohispana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, n. 78, pp. 77-102.

---- (2009): "Difusión de modelos: grabados y pinturas flamencos e italianos en territorios americanos", en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, tomo III, México, Fomento Cultural Banamex. pp. 965-1007.

BELTING, Hans (2009): *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal.

BERNAND, C. Y GRUZINSKI, S., (1996): *Historia del Nuevo Mundo. Del descubrimiento a la Conquista. La experiencia europea, 1492-1550*, tomo 1, México, Fondo de Cultura Económica.

---- (1999): *Historia del Nuevo Mundo. Los mestizajes*, tomo 2, México, Fondo de Cultura Económica.

BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): "Cenit y eclipse de la Mujer Apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media", *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, n. 15, pp. 53-83.

BRADING, David (1984): *Prophecy and Myth in Mexican History*, Cambridge, Cambridge University Press.

---- (1985): *The Origins of Mexican Nationalism*, Cambridge, Cambridge University Press.

---- (1993): *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República criolla. 1492-1867*, México, Fondo de Cultura Económica [primera edición en inglés, (1991): *The first America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots ans the Liberal State, 1492-1876*, Cambridge, Cambridge University Press].

---- (Selección y estudio introductorio) (1994): *Siete sermones guadalupanos*, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex.

---- (1997): “La devoción católica y la heterodoxia en el México borbónico”, en GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.): *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, pp. 25-49.

---- (2001): *Mexican phoenix. Our lady of Guadalupe: image and tradition across five centuries*, Cambridge, Cambridge University Press.

---- (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

---- (Selección y estudio introductorio) (2005): *Nueve sermones guadalupanos*, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex.

CASTELLANOS DE GARCÍA, Silvia (1999-2000): “Concretización de la ciudad de los Ángeles: su traza y paralelismo con la Jerusalén Celeste, su escudo reflejo del Joaquinismo-franciscano y del apocalípticismo romano renacentista”, *Florensia. Bollettino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, n. XIII-XIX, pp. 45-96.

CALVO, Thomas (1997): “El zodiaco de la Nueva Eva: el culto mariano en la América Septentrional hacia 1700”, en GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.): *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, pp. 267-282.

CARLOS, María Cruz de, CIVIL, Pierre, PEREDA, Felipe, VINCENT-CASSY, Cécile (2008): *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez.

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): *El pintor Miguel Cabrera*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

CASTAÑEDA GUZMÁN, Luis (1997): *Templo de los Príncipes y monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles*, México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes.

CHOCANO MENA, Concepción (2000): *La fortaleza docta. Elite letrada y dominación social en el México Colonial (s. XVI-XVII)*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): *The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas* [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.

CHRISTE, Y. (1972): *L'apocalypse de Jean: Traditions exégetiques et iconographiques III XIII siècles*, Ginebra.

CHRISTE, Y., (1985): “À propos des peintures murales du porche de Saint-Savin”, *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 16, pp. 221-237.

CIANCAS, María Esther, MEYER, Bárbara (2002): *Miscelánea de artes aplicadas. Siglos XVI al XX*, Colecciones del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, México, CONACULTA-INAH, Plaza y Valdés Editores.

COUTO, José Bernardo (1947): *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Fondo de Cultura Económica

CORREA ETCHEGARAY, Leonor (2006): “El sentido de los devocionarios en la vida novohispana”, en CORREA ETCHEGARAY (et. ali.) *La construcción retórica de la realidad: la Compañía de Jesús*, Universidad Iberoamericana, México, pp. 57-85.

CUADRIELLO, Jaime (1989): “Los pinceles de Dios Padre”, en *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43.

---- (1994): “Los jeroglíficos de la Nueva España”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España* [cat. exp.], México, Museo Nacional de Arte.

---- (1995): “Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

---- (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp. 265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

---- (1998): “El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de la Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746”, en *Tiempos de América*, n. 2, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 3-18.

---- (1999): “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación”, en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 50-107.

---- (1999): “Tierra de prodigios: la ventura como destino”, en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 180-228.

---- (1999): *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.

---- (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.

---- (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

---- (2003): “La corona de la Iglesia para la Reina de la nación: Imágenes de la coronación guadalupana de 1895”, en *Los pinceles de la Historia. La fabricación del estado. 1864-1910* [cat. exp.], México, Museo Nacional de Arte, pp. 150-185.

---- (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

---- (2004): *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México / Museo Nacional de Arte.

---- (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.

---- (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.

---- (2009): “De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfrasis de Nuestra Señora del Carmen”, estudio preliminar de la obra, JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen* [manuscrito], Edición facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.

CUADRIELLO, Jaime (et. al.) (1994): *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática en la Nueva España* [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte.

CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M<sup>a</sup> J. (1985): “La nave y sus significaciones a través de la emblemática”, en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas* [Actas del Simposium de Historia del Arte], Málaga-Melilla, pp. 309-320.

CUEVAS, Mariano (1930): *Album histórico guadalupano del IV Centenario*, México.

CULPEPPER, R. Alan (1994): *John, the son of Zebedee. The life of a Legend*, Columbia, University of South Carolina Press.

CURIEL, Gustavo (1986): “Capilla de los santos ángeles”, en *Catedral de México. Patrimonio artístico y cultural*, SEDUE / Fomento Cultural Banamex, México, 1986, pp. 201-226.

CURIEL, Gustavo, RUBIAL, Antonio (2002): “Los espejos de lo propio: rituos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*, [cat. exp.], Fomento Cultural Banamex / Fundación Caixa de Girona / Fundación el Monte, pp. 33-95.

CUTLER, Anthony (1966): “The *mulier amicta sole* and her attendants. An pesidode in late medieval finnish art”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, v. XXIX.

DE FIORES, Stefano (2005): “Il dogma dell’Immacolata Concezione. Approccio storico-teologico dal Quattrocento al Settecento”, en MORELLO, Giovanni, FRANCA, Vincenzo, FUSCO, Roberto (ed.): *Una donna vestita di sole. L’Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* [cat. exp.], Roma, Federico Motta Editore, pp. 21-25.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DEKONINCK, Ralph (2005): *Ad imaginem. Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII siècle*, Génova, Librairie Droz.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, (2006): “*Signum magnum, nubecula parva*. María, la Gracia del Carmelo”, *Boletín Guadalupano*, nº 66, México DF, pp. 12-14.

---- (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, pp. 563-580.

---- (2008): “Vestidas a la espera del Esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas”, en *Imagen y Apariencia* [actas de congreso], Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, [en línea], <http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/2101/2061>

---- (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 1, pp. 117-133.

---- (2011): “El órgano celeste como metáfora visual inmaculista en el templo del Guápulo de Quito”, en ZAFRA, Rafael, AZANZA, José Javier (ed.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, (Serie Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual, n. 1), Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 263-272.

---- (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

---- (2011): “La imagen de san Francisco de Borja y el discurso de la Compañía de Jesús en la evangelización del Nuevo Mundo”, en GARCÍA HERNÁN, Enrique, RYAN, María del Pilar (ed.), *Francisco de Borja y su tiempo. Política, religión y cultura en la Edad Moderna*, Valencia-Roma, Albatros Ediciones, Institutum Historicum Societatis Iesus, pp. 319-336.

---- (en imprenta): “Virgen, madero y muerte’. El misterio de la recirculación en la retórica visual novohispana”, *Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática, celebrado en septiembre de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid*, (Serie Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual, n. 2).

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, HORCAJADA CAMPOS, Patricia, (2008): “La cultura náhuatl y los augurios de la venida de los conquistadores. Su papel en la asimilación europea del descubrimiento”, en FERRER MAESTRO, J., BARCELÓ, P. (ed.): *Europa: historia, imagen y mito / Europa: Geschichte, Bilder und Mythos*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 375-390.

ESCALERA PÉREZ, Reyes (2004): “La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción. Del concepto abstracto a la concreción plástica”, en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* [cat. exp.], Málaga, pp. 43-62.

---- (2009): “Emblemática mariana. Flores de miraflores de fray Nicolás de la Iglesia”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 1, pp. 45-63.



ESCALERA PÉREZ, Reyes, MORALES FOLGUERA, José Miguel (2001): “San Francisco Javier de Tepozotlán, México. Un ejemplo de la exteriorización de la liturgia y de la exclaustación de los programas iconográficos en poblaciones mestizas”, en *Barroco iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Actas del Congreso Internacional, t. II, Sevilla, Ediciones Giralda, pp. 1479-1497.

ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel (1979): “Los temas escatológicos en la pintura mural novohispana del siglo XVI”, *Traza y Baza*, n. 7, pp. 71-88.

FALCON GUTIERREZ, José Tomás (2009): “La vida cultural novohispana, los grandes contrastes entre las manifestaciones culturales de las élites y de los grupos subalternos, 1750-1810”, en LARA VALDÉS, José Luis (coord.), *Foro de Guanajuato: nuevas interpretaciones de la Independencia de México*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato.

FALKENBURG, Reindert L. (1994): *The fruit of devotion. Mysticism and the imagery of love in flemish paintings of the Virgin and Child, 1450-1550* (trad. De Sammy Herman), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

FAVROS PETERSON, Jeanette (2005): “Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain”, en *The Americas*, vol. 61, n. 4, pp. 571-610.

FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (2003): *Iconografía de sor María de Ágreda*, Pamplona, Caja Duero.

---- (2004): *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra.

FERNÁNDEZ, Justino (1954): “La Virgen del Apocalipsis de Miguel Cabrera”, *Caminos de México*, n. 8, año 2 (marzo-abril), [s/p].

FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2008): *La monja de Ágreda. Historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

FIGARI, Luis Fernando, et. al. (2005): *La Inmaculada Concepción. 150 años*, Lima, Movimiento de Vida Cristiana / Caja Sur.

FRANCIA, Vincenzo (2005): “L’Immacolata Concezione: alla ricerca di un modello iconografico”, en MORELLO, Giovanni, FRANCA, Vincenzo, FUSCO, Roberto (ed.): *Una donna vestita di sole. L’Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* [cat. exp.], Roma, Federico Motta Editore, pp. 33-39.

FREEDBERG, David (1992): *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra.

FREEMAN, L.G., (1995): “Simbolismo en el texto y las ilustraciones del ‘in apocalypsin’ de Beato”, en BEATO DE LIÉBANA (1995): *Comentario al Apocalipsis*, en CAMPO, del, A., FREEMAN, L. G., GONZÁLEZ ECHEGARAY, J. (ed.), *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

FROST, Elsa Cecilia (1998): “La fundación de Puebla y el proyecto franciscano”, *Artes de México*, n. 40, pp. 9-18.

---- (2002): *La historia de Dios en las Indias. Visión franciscana del Nuevo Mundo*, México, Tusquets.

GALÍ BOADELLA, Montserrat (1996): *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.

GALLEGOS DE DONOSO, Magdalena (1993): “Análisis simbólico e iconográfico de la Virgen de Quito”, en *Simposio El sincretismo en el arte colonial Hispanoamericano*, Caracas, Museo de Bellas Artes.

GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.) (1997): *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana.

GARCÍA LASTRA, Leopoldo A. (1999-2000): “Joaquinismo, profecía y apocalípticismo. La utopía angelopolitana, Jerusalén celeste de la Nueva España”, *Florensia. Bollettino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, n. XIII-XIX, pp. 105-138.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1995): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius”, *Ars longa*, 6, pp. 187-197.

---- (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars longa*, 7-8, pp. 177-184.

---- (1997): “La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo. A propósito de una pintura inédita de Vicente Salvador Gómez”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. LXVIII, pp. 63-106.

---- (2008): *Iconografía e iconología. (tomo I). La historia del arte como historia cultural*, Madrid, Ediciones Encuentro.

---- (2008): *Iconografía e iconología. (tomo II). Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro.

---- (2009): “La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio”, en MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada, ZURIAGA, Vicent (eds.), *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*, Universitat Jaume I / Biblioteca Valenciana, Castellón, pp. 19-44.

GARCÍA ORO, José (2005): *Historia de la Iglesia III: La edad Moderna*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

GARCÍA PAREDES, José (2001): *Mariología*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

GARCÍA SÁIZ, María Concepción (1995): “Aproximaciones conceptuales sobre la pintura colonial hispanoamericana”, en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, pp. 83-100.

---- (2000): “Pintura y escultura en iberoamérica”, en GUTIERREZ, Ramón, GUITIERREZ VIÑUALES, Rodrigo (ed.), *Historia del arte iberoamericano*, Barcelona, Lunweg, pp. 63-117.

---- (2004): “La pintura virreinal y la historia del arte”, en GARCÍA SÁIZ, C., GUTIÉRREZ HACES, J., *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, IIE-UNAM, Fomento Cultural BANAMEX, Organización de Estados iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito de Perú, pp. 19-35.

GISBERT, Teresa (2009): “El culto diolátrico y las devociones marianas postridentinas”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1264-1313.

GONZALBO AIZPURU, Pilar (1989): *La educación popular de los jesuitas*, México, Universidad Iberoamericana.

---- (1997): “Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús”, en GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.), *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, pp.253-265.

---- (2000): *Historia de la educación en la época colonial: la educación de los criollos y la vida urbana*, México, Colegio de México.

---- (coord.) (2005): *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, México, Fondo de Cultura Económica, el Colegio de México

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Jaime (1992): “La Cátedra de Escoto en México. Siglo XVIII”, en *Estudio de Historia social y económica de América. Actas de las IV y V Jornadas sobre la presencia universitaria en América. 1990-1991*, n. 9, Alcalá, Universidad de Alcalá, pp. 261-288.

GRABAR, A. (1979): *Les voies de la création en iconographie chrétienne –Antiquité et Moyen Age*, PARIS, Flammarion, (tr. Esp. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza, 1998).

GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.

GRANADOS SALINAS, Rosario Inés, GARCÍA VALENCIA, Édgar (2008): “Remedios contra el olvido. Emblemática y conquista en los muros del primer santuario mariano de América”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo II, pp. 849-860.

GRUZINSKI, S., (2003): *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a ‘Blade Runner’ (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica.

GUADALUPE VICTORIA, José (1997): “Sobre algunos santuarios novohispanos”, en GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.): *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, pp. 283-291.

GUTIERREZ, Edgar O. (1997): "El Apocalipsis de Pitiquito, una advocación de María para la evangelización de Sonora", en GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.): *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, pp. 349-360.

GUTIERREZ HACES, Juana (2004): "Tradición, estilo y escuela en la historiografía del arte virreinal mexicano. Reflexión en dos tiempos", en GARCÍA SÁIZ, C., GUTIÉRREZ HACES, J., *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, IIE-UNAM, Fomento Cultural BANAMEX, Organización de Estados iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito de Perú, pp. 37-72.

---- (coord.) (2008-2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, (4 volúmenes), México, Fomento Cultural Banamex.

GUTIERREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara, RUIZ GOMAR, Rogelio (1997): *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

GUTIÉRREZ, R. (coord.) (1995): *Pintura, escultura y artes útiles en iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Manuales de arte Cátedra.

HAMBURGER, Jeffrey F. (2002): *St. John the divine. The Deified evangelist in medieval art and Theology*, Los Angeles-London, University of California Press.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario (1990): *La monarquía española y América. Un destino histórico común*, Madrid, Ediciones Rialp.

---- (2003): *La época dorada de América. Pensamiento, política y mentalidades*, Madrid, Biblioteca Nueva.

HENKEL, Kathryn (1973): *The Apocalypse*, Maryland, University of Maryland Department of Art.

HERZBERG, J. P. (1986): "Angels with guns. Image and interpretation", en *Gloria in excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*, New York, Center of Inter-American Relations, pp. 64-75.

KASL, Ronda (ed.) (2009): *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana.

KELEMEN, Pal (1967): *Baroque and Rococo in Latin America*, 2 vols., Nueva York, Dover Publications.

LAIRD, Andrew (2007): "The virgin of Guadalupe and the birth of latin epic in Mexico: Bernardo Ceinos de Riofrío's *Centonicum virgilianum monimentum*", en ANDREWS, Jean, COROLEU, Alejandro (ed.): *Mexico 1680. Cultural and Intellectual Life in the 'Barroco de Indias'*, Bristol, University of Bristol-Hispanic, Portuguese & Latin American monographs, pp. 199-220.

LAFAYE, Jacques (2002): *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, México, Fondo de Cultura Económica [primera ed., (1974): *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, Paris, Éditions Gallimard].

LAFONAINÉ-DOSOGNE, Jacqueline (1992): *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, Bruselas, Palais des Académies [reedición del original publicado en (1964), *Memoires de la Classe des Beaux-Arts, Collection in4<sup>o</sup>- 2<sup>o</sup> serie, T. XI – fascicule 3*].

LEÓN-PORTILLA, Miguel (2000): *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el 'Nican mopohua'*, México, El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica.

LÉPICIER, Augustin M. (1956): *L'Immaculée Conception dans l'Art et l'Iconographie*, Lovaina, Aux éditions servites Pères Servites de Marie.

LEVÍ D'ANCONA, M. (1957): *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, Nueva York.

LLOMBART, G. (1973): "De la nave de la Virgen a la Virgen de la Nave", en *Traza y Baza*, n. 2, pp. 107-132.

LLORENS HERRERO, Margarita, CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel (2007): *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, Generalitat Valenciana.

LORETO LÓPEZ, Rosalva (1997): "La fiesta de la Concepción y las entidades colectivas: Puebla (1619-1636)", en GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.): *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, pp. 233-252.

MÂLE, E. (1958): *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris.

MAQUIVAR, María Consuelo (1988): "Las representaciones heréticas de la Santísima Trinidad durante la colonia", *Cuadernos de Arte Colonial*, n. 4, 121-127.

MARAVALL, Juan Antonio (1949): "La utopía político-religiosa de los franciscanos en Nueva España", *Estudios Americanos*, n. 1, pp. 197-227.

MARTÍNEZ, Iván (2005): "Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción", *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

MARTINO ALBA, Pilar (2005): "Iconografía de los padres de la Iglesia en torno a la Inmaculada Concepción", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* (actas de Simposium), Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, n. 2, Ediciones Escorialenses (EDES), pp. 717-734.

MENDIOLA MEJÍA, Alfonso, CHINCHILLA PAWLING, Perla (2006): "La construcción retórica de la realidad como una 'teoría de la modernidad'. La enseñanza de la retórica en los colegios de la Compañía de Jesús en la Nueva España", en *La construcción retórica de la realidad: la Compañía de Jesús*, Universidad Iberoamericana, México, pp. 13-55.

MERLO JUÁRES, Eduardo, QUINTANA FERNÁNDEZ, José Antonio (2001): *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, 2 vol, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.

MÍNGUEZ CORNELLES (1990): “La muerte del príncipe. Reales exéquias de los últimos Austrias en México”, *Cuadernos de arte colonial*, n. 6, pp. 5-32.

---- (1995): *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón, Universitat Jaume I.

---- (2001): *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I.

---- (2010): “Matrimonio y emblemática: el rito de la dextrarum iunctio y la representación de los enlaces nupciales en la casa de Austria”, en ARRELLANO, Ignacio, MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (eds.), *Emblemática y religión en la península ibérica (Siglo de Oro)*, pp. 259-282.

---- (2011): “El Toisón de Oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica”, en ZAFRA, Rafael, AZANZA, José Javier (ed.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, (Serie Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual, n. 1), Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 11-37.

MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2006): *Las ciudades del absolutismo. Arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*, Castellón, Universitat Jaume I.

MONTERO, Alma (1999): *Monjas coronadas*, México, Círculo de Arte.

MONTES BARDO, Joaquín (2001): *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)*, Jaén, Universidad de Jaén.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco (2011): “Símbolos cristianos en la conquista de México”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 44-63.

MORALES FOLGUERA, José Miguel (2007): *Las sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa mediterránea y Nueva España*, Universidad de Málaga, Málaga.

MORALES FOLGUERA, José Miguel (1991): *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Granada, Junta de Andalucía.

MORÁN TURINA, Miguel (2010): “La escalera del convento de las Descalzas Reales de Madrid”, en *Obras maestras restauradas. Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, pp. 39-54.

MORELLO, Giovanni, FRANCA, Vincenzo, FUSCO, Roberto (ed.) (2005): *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* [cat. exp.], Roma, Federico Motta Editore.

MORETTI, Massimo (2005): “La ‘Concezione’ di Maria in Spagna: profili storici e iconografici”, en MORELLO, Giovanni, FRANCA, Vincenzo, FUSCO, Roberto (ed.): *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* [cat. exp.], Roma, Federico Motta Editore, pp. 79-89.

MOYSSÉN, Xavier (1963): “Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 33, pp. 23-39.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.

---- (2006): *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, serie Estudios en torno o al arte, nº 1, México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

---- (2008): *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana.

MUJICA PINILLA, Ramón (1996): *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.

---- (2001): “Humanismo y escatología en el Barroco peruano: aproximaciones a la mentalidad simbólica”, en PASCUAL BUXÓ, José, *La producción simbólica en la América colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

---- (2002): “El arte y los sermones”, en MUJICA PINILLA, Ramón (et. ali.), *El Barroco peruano*, tomo 1, Banco de Crédito, Lima, pp. 219-313.

---- (2004): “El sermón a las aves o el culto a los ángeles en el virreinato peruano”, en *Las plumas del Sol y los Ángeles de la Conquista* [catálogo exposición], Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 31-48.

---- (2005): *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

---- (2006): “Reading without Book' - On Sermons, Figurative Art, and Visual Culture in the Viceroyalty of Peru”, en STRATTON-PRUITT, Susan (ed.), *The Virgin, Saints, and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, Stanford University, pp. 40-65.

---- (2009): “España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1098-1167.

MURIEL DE LA TORRE, Josefina (1946): *Conventos de monjas en la Nueva España*, México.

MURIEL DE LA TORRE, Josefina, ROMERO DE TERREROS, Manuel (1952): *Retratos de monjas*, México, editorial Jus.

NAVARRO, José Gabriel (1960): *El arte en la provincia de Quito*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

NIEDERMEIER, Monika (2008): “Los grabados utilizados por los pintores de la bóveda del sotocoro de Tecamachalco”, en ESCALANTE GONZALBO, Pablo (coord.), *El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos*, Cuernavaca, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos –CIDHEM.

O'GORMAN, Edmundo (1986): *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de Nuestra Señora de Guadalupe del Tepeyac*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

PACHECO BUSTILLOS, Adriana (2001): "La Virgen apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: Aproximación a un estudio iconográfico", en *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Iberoamericano* [celebrado en Sevilla del 8 al 12 de octubre de 2001], Universidad Pablo de Olavide, pp. 591-608.

PEÑALOSA, Joaquín Antonio (1969): *La práctica religiosa en México, siglo XVI*, México, editorial Jus.

PÉREZ MORERA, Jesús (1996): "El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal", *Anales del Museo de América*, n. 4, pp. 119-126.

PÉREZ SALAZAR, Francisco (1963): *Historia de la pintura en Puebla*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.

PHELAN, John L. (1972) [1956]: *El reino milenar de los franciscanos en el Nuevo Mundo*, México, UNAM.

PORTÚS PÉREZ, Javier (1997): "Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro", en MORÁN TURINA, Miguel, PORTÚS PÉREZ, Javier, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, p. 258.

---- (1999): *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Editorial Nerea.

---- (2009): "The Holy Depicting the Holy: Social and Aesthetic Issues", en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 37-53.

---- (2010): "Las amplias fronteras de la literatura sobre arte en el Siglo de Oro", en *Bibliotheca artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 23-33.

RATTO, Cristina (2009): "La ciudad dentro de la gran ciudad. Las imágenes del convento de monjas en los virreinos de Nueva España y Perú", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, n. 94, pp. 59-92.

REAU, L., (1998): *Iconografía del arte Cristiano*, Barcelona, ediciones del Serbal.

RETA, Martha (2005): "El ingenio humano a favor de María Inmaculada: la defensa teológica del Misterio", *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 75-122.

---- (2006): "Elogia Mariana. Imágenes visuales y poéticas en loor de la Virgen", en SIGAUT, Nelly (ed.), *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata de Guadalupe*, tomo 2, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, pp. 359-379.

RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (1988): "Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III", *Fragmentos* (monográfico *Carlos III: 1788-1988*), n. 12-14, pp. 145-161.

RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.

---- (2006): "Comentario a la Letanía Lauretana de Francisco Xavier Dornn y los hermanos Klauber", en SIGAUT, Nelly (ed.), *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata*



de *Guadalupe*, tomo 2, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán, pp. 347-357.

---- (2010): *La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuítica, 1717-1732*, [Tesis de licenciatura], Universidad Nacional Autónoma de México.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1996): *Teatro de la memoria. Siete ensayos de mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León.

---- (2002): "Planeta católico", en MUJICA PINILLA, Ramón (ed.), *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito, pp. 1-25.

---- (2007): *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, Universitat de les Illes Balears / José J. de Olañeta.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1999): "Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos", en ALCALÁ, Luisa Elena (coord.), *Los Siglos de Oro en los virreinos de América* [cat. exp.], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 89-105.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (2003): *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Castellón, Universitat Jaume I.

ROMERO DE TERREROS, Manuel (1956): "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 24, pp. -21.

---- (2001): "Trampantojos a lo divino': iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional", en ALMANSA, José Manuel, ARANDA BERNAL, Ana, et. ali. (ed.), *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano*, Universidad Pablo de Olavide, pp. 24-33.

RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth (2008): *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el periodo colonial*, León, Universidad de León-Secretariado de Publicaciones.

RUBIAL GARCÍA, Antonio (1997): "Los santos milagrosos y malogrados de la Nueva España", en GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.): *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, pp. 51-87.

---- (1998): "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XX, n. 72, pp. 5-37.

---- (1998): "Palabra e imagen. Un mural franciscano desaparecido en la Puebla del siglo XVII", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 73, pp. 209-213.

---- (1999): *La santidad controvertida*, México, Fondo de Cultura Económica.

---- (1999): "Los venerables de la Nueva España: Gregorio López, Juan de Palafox y fray Antonio Margil", en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 231-245.

---- (2002), "Fray Geronimo de Mendieta: Tiempo, vida, obra y pensamiento", en MENDIETA, Gregorio de, *Historia eclesiástica indiana*, t. I, México, CONACULTA pp. 15-52.

---- (coord.) (2005): *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, México, Fondo de Cultura Económica, el Colegio de México.

---- (en prensa): "Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la Madre Ágreda en la propaganda Inmaculista franciscana", *Actas del Vigésimo octavo Coloquio Internacional de Historia del Arte* (Campeche 24-29 de octubre de 2004), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

RUBIAL GARCÍA, Antonio, SUAREZ MOLINA, María Teresa (1999): "La construcción de una Iglesia indiana. Las imágenes de su edad dorada", en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 142-179.

RUIZ CUEBAS, Karina (2005): "La Virgen como 'Fuente de Vida': la Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España", en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* (actas de Simposium), Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, n. 2, Ediciones Escorialenses (EDES), pp. 1179-1200.

RUIZ GOMAR, Rogelio (1987): *El pintor Luis Juárez, su vida y su obra*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

---- (1998): "La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana", en *Rubens y su siglo* [catálogo exposición], México, Museo Nacional de San Carlos, CONACULTA, INBA, Américo Arte, pp. 47-53.

---- (2004): "Unique Expressions: Painting of New Spain", en *Painting a New Word. Mexican art and life 1521-1821* [catálogo exposición], Denver, Denver Art Museum, pp. 47-77.

---- (2008): "Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica", en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2008): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol II, México, Fomento Cultural Banamex, pp.543-641.

---- (2010): "Identidades compartidas y variedades locales", en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, [guía exp.], México, Fomento Cultural Banamex, pp.75-93.

RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIIE, UNAM.

RUSSO, Alessandra (1998): "El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, n. 73, pp. 5-39.

SALA CATALÁ, José, VILCHES REYES, Jaime (1985): "Apocalíptica española y empresa misional en los primeros franciscanos de México", *Revista de Indias*, vol. XLV, n. 176, pp. 421-447.

SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael (2011): "Árbol, vid y leño de la tentación: Cristo crucificado y el protagonismo de la Cruz", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 3, pp. 7-24.

SÁNCHEZ REYES, Gabriela (2005): "Oratorios domésticos: piedad y oración privada", en GONZALBO AIZPURO, Pilar (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio*, México, Fondo de Cultura Económica, el Colegio de México, pp.531-551.

SARANYANA, Josep Ignaci (dir.) (1999): *Teología en América Latina. Desde los orígenes a la Guerra de Sucesión (1493-1715)*, Vol. I, Madrid, Iberoamericana.

---- (2002): "Joaquín de Fiore y el joaquinismo", en ZABALA BEASCOECHEA, Ana de (comp.), *Utopías, mesianismo y milenarismo. Experiencias latinoamericanas*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, pp. 73-92.

---- (2009): *Breve historia de la teología en América Latina*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

SARANYANA, Josep Ignaci, ZABALA, Ana de (1992): *Joaquín de Fiore y América*, Pamplona, Ediciones Eunete.

SCHENONE, Héctor (1992): *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol I y II, Buenos Aires, Fundación Tarea.

---- (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

SCHILLER, G. (1976): *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, vol. 4-1, Kassel.

SEBASTIÁN, Santiago (1981): *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial.

---- (2007): *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, Encuentro.

SEBASTIÁN, S., MONTERROSA, M., TERÁN, J.A. (1995): *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, Gobierno del Estado de Zacatecas, Ayuntamiento de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas (México).

SIGAUT, Nelly (2004): "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido", en GARCÍA SÁIZ, C., GUTIÉRREZ HACES, J., *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, IIE-UNAM, Fomento Cultural BANAMEX, Organización de Estados iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito de Perú, pp. 207-279.

--- (ed.) (2006): *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata de Guadalupe*, (2 tomos), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán.

STASTNY, Francisco (1965): "La presencia de Rubens en la pintura colonial", *Revista peruana de cultura*, n. 4.

---- (1983): "The University as Cloister, Garden and Tree of Knowledge. And iconographic invention in the University of Cuzco", *The journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 46, pp. 94-132.

----, Francisco (1984): "La universidad como claustro, jardín y árbol del conocimiento", *Antropología*, n. 2, pp. 105-167. [Lima, Pontificia Universidad Católica].

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. de José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

---- (2005): "Prólogo", en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [cat. exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 19-28.

STOICHITA, Víctor (1996): *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza.

TERÁN, Marta (1995): "La relación del águila mexicana con la Virgen de Guadalupe", en *Historias*, n. 34, México, Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 51-70.

TERÁN FUENTES, Mariana (2002): *El artificio de la fe. La vida pública de los hombres del poder en el Zacatecas del siglo XVIII*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Instituto Zacatecano de la Cultura.

THÉREL, M. L. (1984): *Le triomphe de la Virge-Église*, París.

TRENS, Manuel (1947): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra.

TOVAR DE ARECHEDERREA, Isabel, MAS, Magdalena (comp.) (1994): *La muy noble y leal ciudad de México*, México, Departamento del Distrito Federal / Consejo Superior para la Cultura y las Artes / Universidad Iberoamericana.

TOVAR DE TERESA, Guillermo (1988): *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*, Madrid-México, Ediciones del Equilibrista / Turner / Fomento Cultural Banamex.

---- (1995): *Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial*, México, Invermexico.

VAN DER MEER, F. (1978): *L'Apocalypse dans l'art*, Amberes.

VAN DE WAAL, H. (1973-1985): *An Iconographic Classification System. Bibliography*. Amsterdam.

VARGASLUGO, Elisa (1992): "Erudición escritural y expresión pictórica franciscana", *Estudios de pintura colonial hispano-americana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 163-175.

VERDIER, Philippe (1980): *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal, Institut d'études médiévales Albert-le-Grand.

VERDOY, Alfredo (1994): *Síntesis de la Historia de la Iglesia. Baja Edad Media. Reforma y Contrarreforma (1303-1648)*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas.

VON KÜGELGEN, Helga (2009): "La pintura de los reinos y Rubens", en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. III, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1009-1078.

YARZA, J. (1998): *Beatos de Liébana: Manuscritos iluminados*, Barcelona.

WARNER, M. (1991): *Tú sola entre las mujeres: El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid.

WATSON, Arthur (1934): *The early iconography of the tree of Jesse*, London, Oxford University Press.

ZABALA BEASCOECHEA, Ana de (2002): “Cambios historiográficos en el estudio del mesianismo, utopía y milenarismo en américa latina”, en ZABALA BEASCOECHEA, Ana de (comp.), *Utopías, mesianismo y milenarismo. Experiencias latinoamericanas*, Lima, Universidad de San Martín de Porres, pp. 73-92.

(1981): *Album conmemorativo del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe*, México.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

**CATÁLOGO**

# **LA IMAGEN DE LA MUJER DEL APOCALIPSIS EN NUEVA ESPAÑA Y SUS IMPLICACIONES CULTURALES**

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**  
**DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART**  
Programa de Doctorado en Historia del arte  
con mención hacia la de excelencia.  
**Tesis doctoral**

**SERGI DOMÉNECH GARCÍA**

Dirigida por el  
**Dr. RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES**  
**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

Valencia, 2013



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



# Índice del catálogo

INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO	611
<b>FORMULARIO DE DATOS</b>	
MUJER APOCALIPSIS Y SAN JUAN Fichas 1 a 17.	613
DE LA <i>TOTA PULCHRA</i> A LA IMAGEN DEFINITIVA DE LA INMACULADA Fichas 18 a 81.	649
LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN CONTEXTO APOCALÍPTICO Fichas 82 a 118.	779
LA CONCEPCIÓN DE MARÍA EN EL TIEMPO Fichas 119 a 143.	857
LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y LAS ÓRDENES RELIGIOSAS Fichas 144 a 174.	909
INMACULISMO Y PODER Fichas 175 a 205.	992
IMÁGENES GUADALUPANAS Fichas 206 a 290.	1059



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Introducción al catálogo

El catálogo de imágenes se presenta como un anexo de la presente tesis de doctorados. A pesar de ello, debe ser entendido como parte de la misma, un apartado sustancial cuyo trabajo se realizó en el proceso inicial de la misma siendo evidente el papel que ocupó en la definición de las conclusiones aportadas. El estudio se inició precisamente con la confección de este volumen, a modo de recopilación sustentada no tanto en aspectos estilísticos, de autoría o geográfico, sino iconográficos. El interés fue superar el habitual carácter de álbum recopilatorio de estos catálogos y, por eso, se dispuso una estructura que ofrece diversos beneficios. De un lado, sirve de apoyo al texto de la tesis haciendo que su lectura sea más fácil al incluir en este catálogo la mayoría de las inscripciones que habitualmente aparecen en las obras y aumentar las referencias a ejemplos por medio de la llamada al número de la ficha del catálogo. Por otro lado, su estructura —tanto la interna de las fichas como su distribución en conjunto— se adapta a la metodología iconográfica-iconológica.

Las imágenes se presenta varios bloques cuya clasificación responde con las diversas áreas temáticas abordadas en la tesis. El primero de ello es el de la Mujer del Apocalipsis y San Juan que atiende tanto a los tipos iconográficos de san Juan evangelista y la visión en Patmos como a la de la *mulier*. El segundo está dedicado a las imágenes de la *Tota pulchra* a

la imagen definitiva de la Inmaculada. Le sigue el dedicado a los tipos iconográficos de la Virgen apocalíptica y la Inmaculada como la Esposa en apariencia de ciudad en un bloque titulado la Inmaculada Concepción en contexto apocalíptico. Los dos bloques siguientes están dedicados a imágenes englobadas bajo el tema de la Inmaculada y las órdenes religiosas y el de la relación entre inmaculismo y el poder. El último está dedicado a las imágenes de temática guadalupana.

Para la confección del esquema de cada uno de los formularios de datos se ha seguido de cerca el modelo de las fichas que el grupo de investigación APES desarrolló para la confección de la base de datos iconográfica hispánica APES. Se trata de una adaptación de dicho formulario, eliminando aquellos aspectos más bien pensados como metadatos de un formulario on-line y con modificaciones que facilitaran su uso como catálogo de una tesis de doctorado. Su estructura permite, de todos modos, la futura adaptación a la citada base.

Conviene incidir brevemente en el modo en el que se ha estructurado el contenido atendiendo a la información de carácter iconográfico. Por ejemplo, como apoyo para su clasificación se ha servido de los códigos ICONCLASS, sistema internacional creado por el iconógrafo holandés Van de Waal. Este sistema permite la clasificación sistemática y la jerarquización de las imágenes atendiendo a los tipos iconográficos. También debe indicarse que la bibliografía que aparece en cada ficha, a diferencia de lo que es habitual en la catalogación (por ejemplo, en los catálogos de exposición), se ha añadido aquellos libros o artículos que hacen referencia a la temática de la obra, sin insistir tanto en aquellos que aporten información sobre la historia formal o estilística de la misma.

**Mujer Apocalipsis  
y san Juan**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Cat. 1****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Juan Evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVI, final / siglo XVII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	México DF, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	206 cm x 125 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Baltasar de Echave Orio (atr.)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / sol / doce estrellas / tabla / águila / barcos / mar / puerto
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista / Mujer Apocalipsis / dragón de siete cabezas
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i>, t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.</p> <p>STOICHITA, Víctor (1996): <i>El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español</i>, Madrid, Alianza.</p>



**Cat. 2****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Juan en Patmos y la Mujer del Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Empl. original</b>	México DF, Iglesia de la Enseñanza
<b>Datación</b>	1779, año
<b>Ubicación act.</b>	México DF, Iglesia de la Enseñanza

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Francisco Antonio Vallejo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / sol / doce estrellas / alas / libro / águila
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista / Inmaculada / Mujer Apocalipsis
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>STOICHITA, Víctor (1996): <i>El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español</i>, Madrid, Alianza.</p>

## Cat. 3



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Juan en Patmos y la Mujer del Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Luís Potosí
<b>Empl. original</b>	San Luís Potosí, Iglesia de San Francisco
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	San Luís Potosí, Iglesia de San Francisco

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / sol / doce estrellas / alas / libro / águila
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista / Mujer Apocalipsis / Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>STOICHITA, Víctor (1996): <i>El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español</i>, Madrid, Alianza.</p>

**Cat. 4****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción (San Juan en Patmos)
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Santiago de Querétaro
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, convento de Santa Rosa Viterbo, sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	libro / águila
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Juan en Patmos
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i> , Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.  GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i> , 7-8, pp. 177-184.  STOICHITA, Víctor (1996): <i>El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español</i> , Madrid, Alianza.
<b>Enlace</b>	Inmaculada Concepción (General), cat. 103.

## Cat. 5



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada apocalíptica (san Juan en Patmos)
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas (México)
<b>Empl. original</b>	Guadalupe, Colegio de Propaganda Fide, escalera
<b>Datación</b>	1765
<b>Ubicación act.</b>	Guadalupe, antiguo Colegio de Propaganda Fide, escalera
<b>Dimensiones</b>	850 cm x 650 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	pintura apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Libro / pluma / águila
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i> , Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.
	FLORES FLORES, Oscar, FERNÁNDEZ FLORES, Ligia (2008): “En torno a la <i>koineización</i> pictórica en los reinos de la monarquía hispánica. Identidades y variedades dialectales”, en <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i> , vol. 1, México, Fomento Cultural Banamex, p. 328-331.
	MUES ORTS, Paula (2008): <i>La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España</i> , México, Universidad Iberoamericana.
	GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i> , 7-8, pp. 177-184.
	STOICHITA, Víctor (1996): <i>El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español</i> , Madrid, Alianza.
<b>Enlace</b>	Inmaculada apocalíptica (General), cat. 88.



## Cat. 6



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica (san Juan en Patmos)
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1760
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	340 cm x 352,7 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Personas implic.</b>	José Reaño / María Olivares
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Libro / pluma / águila
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Juan en Patmos
<b>Inscripciones</b>	<i>Signum magnum aparuit in coelo. C. 12. V.1.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i> , Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.
	MUES ORTS, Paula (2008): <i>La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España</i> , México, Universidad Iberoamericana.
	GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i> , 7-8, pp. 177-184.
	RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i> , t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.
	STOICHITA, Víctor (1996): <i>El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español</i> , Madrid, Alianza.
<b>Enlace</b>	Virgen apocalíptica (General), cat. 87.

## Cat. 7



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica (san Juan en Patmos)
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Empl. original</b>	México, iglesia de la Enseñanza, altar mayor
<b>Datación</b>	1779
<b>Ubicación act.</b>	México, iglesia de la Enseñanza, altar mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	Andrés López
<b>Personas implic.</b>	María Dolores Patiño
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Libro / pluma / águila
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	A devoción de la M <sup>e</sup> María Dolores Patiño, con permiso de la R. <sup>a</sup> M. <sup>a</sup> Piora / <i>Signum magnum aparuit in coelo. C. 12. V.1.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i> , Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.
	MUES ORTS, Paula (2008): <i>La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España</i> , México, Universidad Iberoamericana.
	GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i> , 7-8, pp. 177-184.
	RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i> , t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIIE, UNAM.
	STOICHITA, Víctor (1996): <i>El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español</i> , Madrid, Alianza.
<b>Enlace</b>	Virgen apocalíptica (general) cat. 90.

**Cat. 8****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Juan evangelista
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, final / siglo XVIII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	México, Colegio de San Fernando, crucero de la iglesia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Libro / pluma
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Evangelio de san Juan</i>
<b>Bibliografía</b>	STOICHITA, Víctor (1996): <i>El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español</i> , Madrid, Alianza.

**Cat. 9****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Juan evangelista
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JOHN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol san Juan evangelista
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Zacatecas, Museo de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	169 cm x 108 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Retrato
<b>Elementos sgts.</b>	Virgen de Guadalupe / pluma / águila / libro
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), <i>La iglesia católica en México</i>, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en <i>Artes de México</i>, n. 29, pp. 10-23.]</p> <p>(2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en <i>Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana</i>, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.</p>
---------------------	--



**Cat. 10****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Juan evangelista
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(JOHN)
<b>Descr. Iconclass</b>	El apóstol san Juan evangelista
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVII, final / siglo XVIII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Estampa popular
<b>Elementos sgts.</b>	Águila
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	S. IVAN (s. Juan)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Evangelio de san Juan</i>

**Cat. 11****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica (san Juan en Patmos)
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Empl. original</b>	México, catedral metropolitana, sacristía
<b>Datación</b>	1688-1689, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, catedral metropolitana, sacristía
<b>Dimensiones</b>	899 cm x 766 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Cristóbal de Villalpando
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	pintura apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Libro / pluma / águila
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHIQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>GUTIERREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara, RUIZ GOMAR, Rogelio (1997): <i>Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714</i>, México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.</p> <p>MUES ORTS, Paula (2008): <i>La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España</i>, México, Universidad Iberoamericana.</p> <p>SIGAUT, Nelly (2004): “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en GARCÍA SÁIZ, C., GUTIÉRREZ HACES, J., <i>Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII</i>, IIE-UNAM, Fomento Cultural BANAMEX, Organización de Estados iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito de Perú, pp. 207-279.</p> <p>STOICHITA, Víctor (1996): <i>El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español</i>, Madrid, Alianza.</p>
<b>Enlace</b>	Virgen apocalíptica (General) cat. 84.

## Cat. 12



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Juan en Patmos y la visión de la Mujer del Apocalipsis-Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Coixtlahuaca
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Coixtlahuaca, templo de San Juan Bautista
<b>Dimensiones</b>	120 cm x 112 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Gregorio José de Lara
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Pergamino / águila / pluma / alas
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista / Mujer Apocalipsis / dragón siete cabezas
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), <i>La iglesia católica en México</i>, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en <i>Artes de México</i>, n. 29, pp. 10-23.]</p> <p>(2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en <i>Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana</i>, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.</p>

**Cat. 13****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con san Miguel y san Gabriel y con escenas de las apariciones (San Juan en Patmos y la visión de la Mujer del Apocalipsis-Virgen de Guadalupe)
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	251 cm x 167,7 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	libro / águila / pluma / nopal / serpiente
<b>Personajes repr.</b>	San Juan en Patmos / Virgen de Guadalupe
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), <i>La iglesia católica en México</i>, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en <i>Artes de México</i>, n. 29, pp. 10-23.]</p> <p>(2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en <i>Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana</i>, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.</p>
<b>Enlace</b>	Virgen de Guadalupe con san Miguel y san Gabriel y con escenas de las apariciones (General), <b>cat. 229</b> .



**Cat. 14****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Juan en Patmos y la visión de la Jerusalén celeste
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Topozotlán
<b>Datación</b>	siglo XVI, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato
<b>Dimensiones</b>	240 cm x 170 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Martín de Vos
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Libro / Jerusalén celeste
<b>Personajes repr.</b>	San Juan evangelista / ángel Apocalipsis
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>GARCÍA MAHIQUES, Rafael (1996-1997): (2009): “La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio”, en MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada, ZURIAGA, Vicent (eds.), <i>El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad</i>, Universitat Jaime I / Biblioteca Valenciana, Castellón, pp. 19-44.</p> <p>RUBIAL GARCIA, Antonio (1998): “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>, Vol. XX, nº 72, pp. 5-37.</p>

**Cat. 15****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Juan en Patmos y la visión de la Jerusalén celeste
<b>Cód. Iconclass</b>	73G11
<b>Descr. Iconclass</b>	Juan escribe en la isla de Patmos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Texcoco de Mora
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Texcoco de Mora, catedral de la Inmaculada Concepción (antiguo convento franciscano)
<b>Dimensiones</b>	154 cm x 76 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Lirbo / águila / pluma
<b>Personajes repr.</b>	Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	<i>Ecce tabernaculum Dei cum hominibus.</i> (Ap 21,3)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009): “La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio”, en MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada, ZURIAGA, Vicent (eds.), <i>El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad</i> , Universitat Jaume I / Biblioteca Valenciana, Castellón, pp. 19-44.

## Cat. 16



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Mujer del Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73G41
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol y el dragón
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tecamachalco
<b>Empl. original</b>	Tecamachalco, iglesia del convento de San Francisco, sotocoro
<b>Datación</b>	1562
<b>Ubicación act.</b>	Tecamachalco, iglesia del convento de San Francisco, sotocoro

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento / arte tlacuilo
<b>Autor</b>	Juan Gerson (atrb.)
<b>Técnica</b>	Temple sobre papel amatle
<b>Género</b>	Pintura mural
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / doce estrellas / alas / arca del tabernáculo
<b>Personajes repr.</b>	Mujer Apocalipsis / dragón de siete cabezas / Dios padre
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i> , Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.  MOYSSÉN, Xavier (1963): “Tecamachalco y el pintor indígena Juan Gerson”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , n. 33, pp. 23-39.  NIEDERMEIER, Monika (2008): “Los grabados utilizados por los pintores de la bóveda del sotocoro de Tecamachalco”, en ESCALANTE GONZALBO, Pablo (coord.), <i>El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos</i> , Cuernavaca, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos –CIDHEM.  SEBASTIÁN, S., MONTERROSA, M., TERÁN, J.A. (1995): <i>Iconografía del arte del siglo XVI en México</i> , Gobierno del Estado de Zacatecas, Ayuntamiento de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas (México).

## Cat. 17



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Sibila Pérsica (la Mujer del Apocalipsis)
<b>Cód. Iconclass</b>	73G41
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol y el dragón
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Empl. original</b>	Puebla, Casa del Deán
<b>Datación</b>	1580, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Casa del Deán

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Técnica</b>	Fresco
<b>Género</b>	Pintura mural
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Mujer Apocalipsis / dragón de siete cabezas
<b>Inscripciones</b>	<i>S. PESICA. AETA. 30</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	MORALES FOLGUERA, José Miguel (2007): <i>Las sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa mediterránea y Nueva España</i> , Universidad de Málaga, Málaga.  VON KÜGUELGEN, Helga (2008): “Los murales de la Casa del Deán. Fuentes y contextos”, en ESCALANTE GONZALBO, Pablo (coord.), <i>El arte cristiano-indígena del siglo XVI novohispano y sus modelos europeos</i> , Cuernavaca, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos –CIDHEM.



**De la *Tota Pulchra* a  
la imagen definitiva  
de la Inmaculada**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 18



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Tota pulchra</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Huejotzingo
<b>Empl. original</b>	Huejotzingo, convento franciscano, claustro
<b>Datación</b>	Siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	Huejotzingo, convento franciscano, claustro
<b>Dimensiones</b>	180 cm x 290 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Técnica</b>	Fresco
<b>Género</b>	Pintura mural
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / torre de David / ciprés / espejo / fuente / ciudad / luna / estrella / puerta del cielo / rosas / pozo / lirio / huerto cerrado
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / santo Tomás / Duns Scoto
<b>Inscripciones</b>	MARIA AB OM / NI PECCATO / ORIGINALI ET / ACTUALI IN MUNIS FUIT. / THO / MAS // DIGNARE ME: LA / UDARE TE VIRGO / SACRATA. / .ES-COTO. // TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA NON EST IN TE / ELECTA UT SOL / OLIVA SPECIOSA IN AMPIS / TURRIS DAVID [...] / [...] / SPECULUM SINE MACULA / FONS HORTORUM DT / CIVITAS DEI / PULCHRA UT LUNA / ESTELLA MARIS / SICOUT LIRIO INTER SPINAS / PORTA CELI / PLANTA UT [...] O [...] ROSE / PUTEUS AQUARIUM [VIVENTIUM] / [...] VIRGA JESSEE FLO [...] / HORTUS CONCLUSSUS
<b>Fuentes liter.</b>	Apocalipsis Cantar de los Cantares Génesis
<b>Bibliografía</b>	MONTES BARDO, Joaquín (2001): <i>Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)</i> , Jaén, Universidad de Jaén.  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 19



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Tota pulchra</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Meztlán
<b>Empl. original</b>	Meztlán, convento de los Santos Reyes, Portería
<b>Datación</b>	Siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	Meztlán, convento de los Santos Reyes, Portería

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Técnica</b>	Fresco
<b>Género</b>	Pintura mural
<b>Elementos sgts.</b>	Estrella / sol / luna / puerta cielo / torre david / torre marfil / pozo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 20



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Benedicta de Actopan
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Datación</b>	Siglo XVI
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / torre / lirio / ciprés / fuente / ciudad de Dios / huerto cerrado / rosa / olivo / pozo / plantación de rosas / puerta del cielo / luna / estrella
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / ángeles
<b>Inscripciones</b>	<i>TOTA PULCHRA ES AMICA / MEA ET MACULA NON EST // ELECTA UT SOL / TURRIS DAVID [...] / CEDRUS EXALTATA / VIRGA IESE FLORUIT / FONDS ORTORUM / CIVITAS DEI / SPEC / CULUM / SINE MACULA / ORTUS CONCLUSUS / SICUT LILIUM INTER / ESPINAS / OLIVA ES / PECIOSA / PUETOS / AQUARUM / VIVENTUM / PLATACIO ROSE / PORTA CAELI / PULCHRA UT LUNA / STELLA MARIS</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



## Cat. 21



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Benedicta de Yuriria
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Datación</b>	Siglo XVI, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Renacimiento
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tabla
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Escala / puerta cielo / ciprés / fuente / huerto cerrado / palmera / pozo / luna / doce estrellas / torre / lirio / rosa / sol
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / ángeles
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 22



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Tota pulchra
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tlaxcala
<b>Datación</b>	1625, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Tlaxcala, catedral
<b>Dimensiones</b>	230 cm x 115 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Maestro de san Ildefonso
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Espejo / puerta cielo / <i>domus aurea</i> / fuente / rosas / pozo / cipreses / lirio / barco / escalera / templo / estrella / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	<i>Electa ut sol // tota / pulchra es amica mea et macula originalis non est / in te // speculum iustitia / porta caeli / domus auera / scala coeli / templum dei / stela matutina / pulchra ut luna</i>
<b>Fuentes liter.</b>	Apocalipsis Cantar de los Cantares Génesis
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 23



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Tota pulchra</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Texcoco de Mora
<b>Datación</b>	siglo XVII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Texcoco de Mora, catedral de la Inmaculada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Espejo / ciudad de Dios / zarza / huerto cerrado / escalera / torre / ciprés / puerta del cielo / pozo / sol / luna / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / Adán / Eva / Moisés / franciscano / Jacob / cherubín / indios
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 24



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Tota pulchra</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVII, principios
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	177 cm x 139 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Blas de Torres
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar / imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Ángeles músicos / torre de David / fuente / pozo / árbol / escalera ciprés / palmera / olivo / puerta del cielo / corona imperial / doce estrellas / luna / sol
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Rey david / Jacob
<b>Inscripciones</b>	Blas de to / rres fa[ciebat]
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



## Cat. 25



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Tota pulchra</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVII, principios
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	251,5 cm x 170,2 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Baltasar de Echave Ibía (atrb.)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / puerta cielo / estrella / espejo / puerto / batallón / torre David / torre marfil / rosa / doce estrellas / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / ángeles
<b>Inscripciones</b>	[ <b>filacteria superior</b> ] <i>Tota pulchra es amica mea et macula originalis non est in te</i> // [ <b>en la filacteria del lado izquierdo</b> ] <i>mater Dei</i> // [ <b>en la filacteria del lado derecho</b> ] <i>virgo singularis</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.  RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i> , t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 26



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Tota pulchra</i> o Virgen de la Sirena
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1620
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	190,5 cm x 121,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Baltasar Echave Ibía (atrb.)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrella / puerta del cielo / ciprés / palmera / lirio / rosa / pozo / torre David / fuente / sirena
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Espíritu Santo (paloma) / ángeles
<b>Inscripciones</b>	<i>Tota pulchra es amica mea et macula originalis non est in te / in plenitudine sanctorum detentio mea</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (1999): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i>, t.I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 27****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	<i>Tota Pulchra</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular
<b>Dimensiones</b>	210 cm x 140 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / espejo / estrella / escalera / ciudad de Dios / fuente / pozo / rosas / puerta cielo / doce estrellas / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / ángeles
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 28



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Tota Puellra</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Colección Fomento Cultural Banamex

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / corona / puerta cielo / huerto cerrado / fuente / escalera / cadenas / manzanas / ciprés / palmera / olivo / torre David / palma /
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / Adán
<b>Inscripciones</b>	<i>TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA ORIGINALIS NON EST IN TE</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



## Cat. 29



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada de la portada de la Iglesia de la Soledad
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Empl. original</b>	Puebla, iglesia de la Soledad, fachada
<b>Datación</b>	siglo XVIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, iglesia de la Soledad, fachada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura sobre piedra
<b>Género</b>	Escultura de fachada
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / rayos / puerta cielo / fuente / corona / torre / espejo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  MERLO JUÁRES, Eduardo, QUINTANA FERNÁNDEZ, José Antonio (2001): <i>Las iglesias de la Puebla de los Ángeles</i> , 2 vol, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 30



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Asunción de la Virgen
<b>Cód. Iconclass</b>	73E77
<b>Descr. Iconclass</b>	Asunción de la Virgen – con ángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Empl. original</b>	Puebla, catedral, Altar de los Reyes
<b>Datación</b>	siglo XVII, mediados
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, catedral, Altar de los Reyes

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Pedro García Ferrer
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / estrella / espejo / palma / cáliz / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Asunción de la Virgen
<b>Personajes repr.</b>	Virgen María
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	GALÍ BOADELLA, Montserrat (1996): <i>Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España</i> , Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  MERLO JUÁRES, Eduardo, QUINTANA FERNÁNDEZ, José Antonio (2001): <i>Las iglesias de la Puebla de los Ángeles</i> , 2 vol, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 31



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Tota pulchra</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	siglo XVII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Museo José Luis Bello y González
<b>Dimensiones</b>	24,5 cm x 19,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	barroco
<b>Autor</b>	Luis Lagarto (atrb.)
<b>Técnica</b>	Acuarela sobre vitela
<b>Género</b>	Imagen de libro de coro
<b>Elementos sgts.</b>	Paloma / doce estrellas / rayos / puerta cielo / sol / templo / fuente / ciprés / torre de David / pozo / olivo / lirio / puerto / barco / escalera / estrella / luna / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre
<b>Inscripciones</b>	TOTA PULHCRA ES AMICA MEA SPONSA MEA ET MACULA ORIGINALIS NON EST IN TE CANTICORUM CAPITE
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1988): <i>Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII</i> , Madrid-México, Ediciones del Equilibrista / Turner / Fomento Cultural Banamex.

## Cat. 32



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Tota pulchra</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1619

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Luis Lagarto
<b>Técnica</b>	Acuarela sobre vitela
<b>Género</b>	Imagen de libro de coro
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / paloma / puerta cielo / torre marfil / fuente / pozo / torre David / dragón / luna / escalera / espejo / ciprés / palmera / olvido / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre
<b>Inscripciones</b>	TOTA PULCHRA ES AMICA MEA ET MACULA NON EST IN TE
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1988): <i>Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII</i> , Madrid-México, Ediciones del Equilibrista / Turner / Fomento Cultural Banamex.



## Cat. 33



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Tota Pulchra</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Colección privada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Luis Lagarto (atrb.)
<b>Técnica</b>	Acuarela sobre vitela
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / rayos / puerta cielo / corona / torre David / torre marfil / huerto cerrado / puerto / dragón / fuente / ciprés / olivo / rosa / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1988): <i>Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII</i> , Madrid-México, Ediciones del Equilibrista / Turner / Fomento Cultural Banamex.

## Cat. 34



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Tota pulchra
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Colección privada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Luis de la Vega Lagarto
<b>Técnica</b>	Acuarela sobre vitela
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Orbe / sol / paloma / estrella / torre David / torre marfil / puerta cielo / espejo / fuente / pozo / ciprés / rosas / puerto / palmera
<b>Conceptos sgds.</b>	Inamculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1988): <i>Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII</i> , Madrid-México, Ediciones del Equilibrista / Turner / Fomento Cultural Banamex.

## Cat. 35



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1630

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Luis de la Vega Lagarto
<b>Técnica</b>	Acuarela sobre vitela
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / sol / luna / espejo / puerta cielo / escalera / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Inscripciones</b>	Luis de la Vega lagarto F.
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1988): <i>Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII</i> , Madrid-México, Ediciones del Equilibrista / Turner / Fomento Cultural Banamex.

## Cat. 36



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Rosario con santa Catalina de Alejandría y santa Catalina de Siena
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(Catalina de Siena)(Catalina de Alejandría)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen del Rosario con santa Catalina de Alejandría y santa Catalina de Siena
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1611
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	30,5 cm x 25,3 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Luis Lagarto
<b>Técnica</b>	Acuarela sobre vitela
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Rosario / doce estrellas / luna / rayos / espejo / sol / palmera / huerto cerrado / fuente / torre David / ciprés / lirio / ciudad de Dios / torre marfil / ciprés / rosas / pozo / puerta cielo / escalera / estrella / corazón / rueda / paloma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Virgen / Dios Padre / santa Catalina de Alejandría / santa Catalina de Siena
<b>Inscripciones</b>	Luis / 1611
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1995): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius”, <i>Ars longa</i> , 6, pp. 187-197.  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i> , t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1988): <i>Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII</i> , Madrid-México, Ediciones del Equilibrista / Turner / Fomento Cultural Banamex.



**Cat. 37****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, final
<b>Ubicación act.</b>	Antequera, Museo Municipal (procedente parroquia de San Pedro)
<b>Dimensiones</b>	220 cm x 160 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Correa
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / sol / luna / corona / palma / puerta del cielo / rosa / torre David / vellón / ciprés / lirio / espejo / huerto cerrado /
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>ESCALERA PÉREZ, Reyes (2004): “La evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción. Del concepto abstracto a la concreción plástica”, en <i>Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga</i> [cat. exp.], Málaga, pp. 43-62.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 38



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Zacatecas
<b>Datación</b>	siglo XVII, final / siglo XVIII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Zacatecas, Museo Pedro Coronel

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / doce estrellas / rama olivo / espejo / puerta cielo / luna / torre David / torre marfil / palmera / huerto cerrado / puerto / pozo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	TOTA PULCHRA EST MARIA ED
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 39



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	México DF, Hospital de la Purísima Concepción y de Jesús Nazareno
<b>Dimensiones</b>	211 cm x 155 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implic.</b>	Alonso Carvajal
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Demonios / rosa / huerto cerrado / fuente / ciprés / torre David / torre marfil / barco / puerto / estrella / doce estrellas / sol / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	[ET LIBERASTE ME] A RUGIENTIBUS PRAEPARATIS AD ESCAM / EX ALAQUE IS OPERANTIUM MENDATIUM // a devoción del B[achiller] Alonso / Carvajal Capp[e]llan de este Hospital
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 40****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	México DF, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	207 cm x 152,3 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Luis Juárez
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Rosas / corona / lirio / luna / serpiente / torre David / torre marfil / palmera / ciprés
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  RUIZ GOMAR, Rogelio (1987): <i>El pintor Luis Juárez, su vida y su obra</i> , México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



**Cat. 41****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, final / siglo XVIII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Guatemala, colección privada
<b>Dimensiones</b>	163 cm x 123 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Lucas Villamil
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / puerta del cielo / torre marfil / ciprés / rosa / ciudad de Dios / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 42



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVI, final / siglo XVII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Manierismo
<b>Autor</b>	Alonso López de Herrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / estrella / palmera / barco / puerto / huerto cerrado / torre David / torre marfil / pozo / puerta cielo / fuente / dragón / ciprés / rosas / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre
<b>Inscripciones</b>	[...]
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 43



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Aguascalientes
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	Aguascalientes, catedral

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Correa
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / puerta cielo / torre David / huerto cerrado / lirio / rosa
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 44****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	siglo XVII, final / siglo XVIII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Museo Universitario, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
<b>Dimensiones</b>	189 cm x 126 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Cristóbal de Villalpando
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / lirio / espejo / ciprés / pozo / palmera / torre David / ciudad de Dios / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>GUTIERREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara, RUIZ GOMAR, Rogelio (1997): <i>Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714</i>, México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



**Cat. 45****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	1686
<b>Ubicación act.</b>	México, Arzobispado

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Correa
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / lirio / rosa / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>

*Cantar de los Cantares*  
*Génesis*

**Bibliografía** MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 46****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Zacatecas
<b>Datación</b>	siglo XVII, final / siglo XVIII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Zacatecas, santuario diocesano
<b>Dimensiones</b>	205 cm x 124 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Cristóbal de Villalpando
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / espejo / estrella / puerta cielo / rosa / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>GUTIERREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara, RUIZ GOMAR, Rogelio (1997): <i>Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714</i>, México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 47****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Cronología</b>	1701-1750 / 1751-1800
<b>Datación</b>	siglo XVIII, mediados
<b>Ubicación act.</b>	México DF, Museo Andrés Blaistens
<b>Dimensiones</b>	42,5 cm x 33 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / serpiente / escalera / lirio / palma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): <i>El pintor Miguel Cabrera</i> , México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1995): <i>Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial</i> , México, Invermexico.

**Cat. 48****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVIII, mediados
<b>Ubicación act.</b>	Colección privada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / sol / doce estrellas
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): <i>El pintor Miguel Cabrera</i> , México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1995): <i>Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial</i> , México, Invermexico.



## Cat. 49



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas
<b>Datación</b>	siglo XVIII, mediados
<b>Ubicación act.</b>	Guadalupe, Museo antiguo Colegio de Propaganda Fide

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / lirio / palma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): <i>El pintor Miguel Cabrera</i> , México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1995): <i>Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial</i> , México, Invermexico.

**Cat. 50****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México DF, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	210,5 cm x 125,7 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Alzibar
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / doce estrellas / luna / rosa / lirio / palma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>

*Cantar de los Cantares*

*Génesis*

### Bibliografía

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

RIVERA, Lenice (2003): “Bella como la luna y resplandeciente como el sol. La Inmaculada Concepción de José de Alcívar”, *Boletín Guadalupano*, año II, n. 36.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 51****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, Museo de Arte

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Francisco Antonio Vallejo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / doce estrellas / luna / serpiente / orbe / lirio / paloma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Espíritu santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 52****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guanajuato
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Guanajuato, Iglesia de Belen

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / estrella / ciprés / puerta cielo / espejo / rosa / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



**Cat. 53****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	siglo XVII, final / siglo XVIII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, convento de Santa Clara

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 54****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / corona / puerta cielo / ciprés / palmera / lirio / rosas / estrella / pozo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 55



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tamazulapán, Oaxaca
<b>Datación</b>	siglo XVII, final / siglo XVIII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	Tamazulapán, Templo parroquial, retablo mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / paloma / rosa / espejo / lorio / estrella
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 56



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / corona / serpiente / ciprés / olivo / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	La Milagrosa imagen de la Purísima Concepción que se venera en el convento de N.P.S. San Francisco de Celaya
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Empl. original</b>	Tepozotlán, colegio jesuita de San Francisco Javier (hoy Museo Nacional del Virreinato)
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad / siglo XVIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato
<b>Dimensiones</b>	132 cm x 382 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Rodríguez Juárez
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / palma / olivo / ciprés / torre David / torre marfil / pozo / espejo / lirio / rosa
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 58****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Miguel Allende, Guanajuato
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	San Miguel Allende, templo parroquial de San Miguel

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / torre David / torre marfil / ciprés / palmera / puerto / huerto cerrado / pozo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 59****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalajara
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Guadalajara, Museo Regional de Jalisco
<b>Dimensiones</b>	83 cm x 62 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Plumaria sobre madera
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Serpiente / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 60****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, Museo Regional

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / luna / orbe / rosas / plama
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



**Cat. 61****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Miguel Allende, Guanajuato
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	San Miguel Allende, templo de la Concepción

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / espejo / palma / rosas / lirio / puerta cielo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 62****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Acolman
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Acolman, Museo del exconvento Agustino

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / corona / lirio / rosa / ciprés
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 63****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Empl. original</b>	Puebla, convento de San Francisco, capilla del beato Sebastián
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad / siglo XVIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, convento de San Francisco, capilla del beato Sebastián

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / olivo / espejo / rosa / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 64****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	221 cm x 77 cm x 70,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura en madera policromada
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / serpiente / corona / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



**Cat. 65****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Luís Potosí
<b>Empl. original</b>	San Luís Potosí, templo del Carmen, tambor de la cúpula
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	San Luís Potosí, templo del Carmen, tambor de la cúpula

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Corona / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 66



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Miguel Allende
<b>Empl. original</b>	San Miguel Allende, templo de San Francisco, portada
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	San Miguel Allende, templo de San Francisco, portada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura en piedra
<b>Género</b>	Imagen de fachada
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / dragón
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 67****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	El Padre Eterno y la Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Taxco
<b>Empl. original</b>	Taxco, iglesia de Santa Prisca, sacristía
<b>Datación</b>	siglo XVIII, mediados
<b>Ubicación act.</b>	Taxco, iglesia de Santa Prisca, sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / palma / estrella / rama olivo / lirio / rosa / paloma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): <i>El pintor Miguel Cabrera</i> , México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1995): <i>Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial</i> , México, Invermexico.

**Cat. 68****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas)
<b>Dimensiones</b>	192 cm x 113 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ibarra
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / palma / lirio / rosa / paloma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Concepción Inmaculada de la Virgen
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	León, Guanajuato
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	León, Museo Catedralicio

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Andrés López
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / doce estrellas / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / dragón de siete cabezas
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>

*Cantar de los Cantares*

*Génesis*

### **Bibliografía**

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 70****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Concepción Inmaculada de la Virgen
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Iglesia de San José

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / doce estrellas / dragón / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María / psicomáquia / creación de Eva
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / dragón apocalíptico / Dios Padre / ángeles combatientes / Adán
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  MERLO JUÁRES, Eduardo, QUINTANA FERNÁNDEZ, José Antonio (2001): <i>Las iglesias de la Puebla de los Ángeles</i> , 2 vol, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 71****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Concepción Inmaculada de la Virgen
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Iglesia de San José

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / orbe / serpiente / manzana / paloma / ciprés / palmera
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>MERLO JUÁRES, Eduardo, QUINTANA FERNÁNDEZ, José Antonio (2001): <i>Las iglesias de la Puebla de los Ángeles</i>, 2 vol, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 72****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción con la Santísima Trinidad
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Empl. original</b>	Puebla, Iglesia de la Soledad, coro
<b>Datación</b>	siglo XVIII,
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Iglesia de la Soledad, coro

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / serpiente / espejo / rosa / lirio / fuente / huerto cerrado
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Trinidad
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  MERLO JUÁRES, Eduardo, QUINTANA FERNÁNDEZ, José Antonio (2001): <i>Las iglesias de la Puebla de los Ángeles</i> , 2 vol, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



**Cat. 73****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas
<b>Datación</b>	1736
<b>Ubicación act.</b>	Guadalupe, Museo antiguo Colegio de Propaganda Fide, oratorio de la antigua enfermería

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Gabriel José de Ovalle
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / serpiente / manzana / corona / espejo / lirio / paloma / torre David / torre marfil / puerto / ciprés / nave / árbol del saber / olivo / puerta cielo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María / Caída de Adán y Eva
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / Eva / Adán
<b>Inscripciones</b>	A devocion de Francisco Ana(...) se acabo este A(1)tar. A. 12 de nobiembre de. 1736. Años. / Gabriel Joseph de Ovalle. F.
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 74****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	147,5 cm x 198 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ibarra
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / palma / lirio / rosa
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>

*Cantar de los Cantares*

*Génesis*

### **Bibliografía**

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.  
SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 75****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, final
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de las Intervenciones
<b>Dimensiones</b>	186 cm x 130 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Correa
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / corona / espejo / rosa / lirio / torre marfil / huerto cerrado / ciprés / palmera / orbe / vellón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / donante (desconocido)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 76****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	1770
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Andrés Blaistens
<b>Dimensiones</b>	56,6 cm x 44,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Páez
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / orbe / palma / lirio / rosa / ciudad de Dios / serpiente / manzana
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	TOTA PULCHRA ES MARÍA ET MACULA ORIGINALIA NON EST IN TE
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



**Cat. 77****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Luís Potosí
<b>Datación</b>	1770
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular
<b>Dimensiones</b>	107 cm x 90 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Manuel Cerna
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / orbe / palma / lirio / rosa / ciudad de Dios / serpiente / manzana / torre David / puerta del cielo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 78****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(combatiente)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción de María (combatiente)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guanajuato
<b>Datación</b>	siglo XVIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Guanajuato, Iglesia de San Diego
<b>Dimensiones</b>	215 cm x 117 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ibarra
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / lanza / serpiente / manzana
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Niño Jesús
<b>Inscripciones</b>	SALVAVIT SIBI DEXTERA EIUS ps. 97 // IN CONCEPTIONE TUA VIRGO IMMACULATA FUISTI
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 79****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada combatiente
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(combatiente)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción de María (combatiente)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Madrid, Museo de América
<b>Dimensiones</b>	63 cm x 46 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ibarra
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / lanza / doce estrellas / luna / orbe / dragón / rosa / manzana / faro / sol
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada, Dios Padre, Niño Jesús
<b>Inscripciones</b>	<i>Candore omnia vincit // Iuncta arma decori // omnibus unus // ad publica commoda vulget // quod Heva tristis abstulit tu reddis almo germine // SALVABIT SIBE DEXTERA EIUS / IN CONCEPTIONE TUA IMMACULATA FUISTI</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada combatiente
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(combatiente)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción de María (combatiente)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular
<b>Dimensiones</b>	59 cm x 75 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / doce estrellas / corona / lanza / rosario / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada, Niño Jesús
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): <i>El pintor Miguel Cabrera</i> , México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1995): <i>Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial</i> , México, Invermexico.



**Cat. 81****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada combatiente
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(combatiente)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción de María (combatiente)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	siglo XVII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, Museo Regional

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Luis Berruecos (atr.)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / paloma / luna / serpiente / orbe / lanza
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada, Niño Jesús / Espíritu Santo
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**La Inmaculada  
Concepción en Contexto  
Apocalíptico**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Cat. 82****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Datación</b>	1689, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato
<b>Dimensiones</b>	234 cm x 124 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Correa
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Virgen María / san Miguel / Dios Padre / dragón
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Museo José Luis Bello y González

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Cristóbal de Villalpando
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / dragón / espada / bandera / alas
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Virgen María / san Miguel / san Juan evangelista / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>GUTIERREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara, RUIZ GOMAR, Rogelio (1997): <i>Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714</i>, México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.</p> <p>MUES ORTS, Paula (2008): <i>La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España</i>, México, Universidad Iberoamericana.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



## Cat. 84



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Empl. original</b>	México, Catedral Metropolitana, sacristía
<b>Datación</b>	1685
<b>Ubicación act.</b>	México, Catedral Metropolitana, sacristía
<b>Dimensiones</b>	899 cm x 766 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Cristóbal de Villalpando
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / dragón / libro / pluma / espejo / lirio / palma / Hijo de la <i>mulier</i>
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san miguel / san Juan evangelista / Dios Padre / dragón
<b>Inscripciones</b>	<i>MICHAHEL ET ANGELI EIUS PROELIABANTUR CUM DRACONE ET DRACO PUGNABAT ET ANGELI EIUS APOC. CAP. XII</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i> , Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars longa*, 7-8, pp. 177-184.

GUTIERREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara, RUIZ GOMAR, Rogelio (1997): *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

MUES ORTS, Paula (2008): *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana.

SIGAUT, Nelly (2004): “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”, en GARCÍA SÁIZ, C., GUTIÉRREZ HACES, J., *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII*, IIE-UNAM, Fomento Cultural BANAMEX, Organización de Estados iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Banco de Crédito de Perú, pp. 207-279.

**Cat. 85****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, pinacoteca de la Casa Profesa
<b>Dimensiones</b>	209 cm x 142 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ibarra
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / palma / lirio / olivo / rosas / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (Hijo de la <i>mulier</i> )
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 86****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	45 cm x 36 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ibarra
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / serpiente / lirio / palma / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Miguel / Dios Padre / Niño Jesús (Hijo de la <i>mulier</i> )
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>BARGELLINI, Clara (1999): “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y Perú”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>, vol. XXI, n. 74-75, pp. 79-95.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (1999): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i>, t.I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>MUES ORTS, Paula (2008): <i>La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España</i>, México, Universidad Iberoamericana.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 87



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	1760
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	340 cm x 352,7 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Personas implic.</b>	José Reaño / María Olivares
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / orbe / dragón / espejo / lirio / rosa / palma / vara / escudo / libro / pluma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Miguel / Dios Padre / Niño Jesús (Hijo de la <i>mulier</i> ) / san Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	A devn. De Dn. Jph. Reaño, y Da. Maria Olivares, su esposa / <i>SIGNUM MAGNUM APARUIT IN COELO. C. 12. V. 1.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): <i>El pintor Miguel Cabrera</i> , México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.  CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i> , vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.  DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i> , Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.  GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i> , 7-8, pp. 177-184.  FERNÁNDEZ, Justino (1954): “La Virgen del Apocalipsis de Miguel Cabrera”, <i>Caminos de México</i> , n. 8, año 2 (marzo-abril), [s/p].  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  MUES ORTS, Paula (2008): <i>La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España</i> , México, Universidad Iberoamericana.



RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIIE, UNAM.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

TOVAR DE TERESA, Guillermo (1995): *Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial*, México, Invermexico.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 88



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas (México)
<b>Empl. original</b>	Guadalupe, Colegio de Propaganda Fide, escalera
<b>Datación</b>	1765
<b>Ubicación act.</b>	Guadalupe, antiguo Colegio de Propaganda Fide, escalera
<b>Dimensiones</b>	850 cm x 650 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / espejo / palma / lirio / estrella / olivo / pluma / libro / dragón / escudo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como hijo de la <i>mulier</i> ) / san Miguel / san Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	QUIS UT DEUS
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): <i>El pintor Miguel Cabrera</i>, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MUES ORTS, Paula (2008): <i>La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España</i>, México, Universidad Iberoamericana.</p> <p>RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i>, t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p> <p>TOVAR DE TERESA, Guillermo (1995): <i>Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial</i>, México, Invermexico.</p>

**Cat. 89****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1774
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Páez
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Estrellas / alas / luna / palma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 90****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	La Virgen del Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Empl. original</b>	México, iglesia de la Enseñanza, altar
<b>Datación</b>	siglo XVIII, último tercio
<b>Ubicación act.</b>	México, iglesia de la Enseñanza, altar

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	Andrés López
<b>Personas implic.</b>	Maria Dolores Patiño
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / orbe / serpiente / águila / pluma / libro / espada / dragón / palma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como el Hijo de la <i>mulier</i> ) / san Miguel / san Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	A devoción de la M. <sup>e</sup> Maria Dolores Patiño, con permiso de la R. <sup>a</sup> M. <sup>e</sup> Piora
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i> , Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.  GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i> , 7-8, pp. 177-184.  MUES ORTS, Paula (2008): <i>La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España</i> , México, Universidad Iberoamericana.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



**Cat. 91****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen Apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, Museo Regional

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Vallejo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / dragón / águila / pluma / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Miguel / Dios Padre / Niño Jesús (como el Hijo de la <i>mulier</i> ) / san Juan evangelista
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 92****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVIII

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Carlos Medina
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / doce estrellas / serpiente / orbe / alas / pluma / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / san Juan evangelista
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 93



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México DF, Museo Andrés Ballesteros
<b>Dimensiones</b>	22,9 cm x 28,6 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	Andrés López
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / palma / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> )
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>BARGELLINI, Clara (1999): “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y Perú”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>, vol. XXI, n. 74-75, pp. 79-95.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 94****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo del Carmen

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / espejo / corona / árbol de la ciencia
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Trinidad / san Juan evangelista / Eva / Adán
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



## Cat. 95



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	1750, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	10,4 cm x 7,2 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / san Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	Calle de la Palma
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	

DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars longa*, 7-8, pp. 177-184.

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 96



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	<i>Mater inmaculada</i> o Virgen del Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Empl. original</b>	México, antigua Colegiata de la Virgen de Guadalupe, coro
<b>Datación</b>	1754-1756, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de la Virgen de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	99 cm x 52 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Francisco Antonio de Anaya
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Imagen del coro
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / san Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	<i>Mater Ynmaculata</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>SIGAUT, Nelly (ed.) (2006): <i>Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata de Guadalupe</i>, (2 tomos), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 97****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Nuevo México, (EEUU)
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Museo de Nueva México, Santa Fe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / paloma / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / Espíritu Santo (paloma)

**Fuentes liter.** *Apocalipsis*

**Bibliografía** BARGELLINI, Clara (1999): “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, n. 74-75, pp. 79-95.

DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars longa*, 7-8, pp. 177-184.

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 98****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de las Intervenciones

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / paloma / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>BARGELLINI, Clara (1999): “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y Perú”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>, vol. XXI, n. 74-75, pp. 79-95.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



**Cat. 99****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalajara
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Guadalajara, Museo Regional de Jalisco

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / dragón / águila / pluma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / Espíritu Santo (paloma) / san Juan

**Fuentes liter.** *Apocalipsis*

**Bibliografía** BARGELLINI, Clara (1999): “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXI, n. 74-75, pp. 79-95.

DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars longa*, 7-8, pp. 177-184.

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 100****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato
<b>Dimensiones</b>	48,5 x 27 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / dragón / águila / pluma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / Espíritu Santo (paloma) / san Juan evangelista
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>BARGELLINI, Clara (1999): “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y Perú”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>, vol. XXI, n. 74-75, pp. 79-95.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 101****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalajara
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Guadalajara, Museo Regional de Jalisco

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / dragón / pluma / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / Espíritu Santo (paloma) / san Juan evangelista / san Miguel
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 102



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Zacatecas, Museo de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	187 cm x 110 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ibarra
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / dragón / pluma / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / Espíritu Santo (paloma) / san Juan evangelista / san Miguel
<b>Inscripciones</b>	Si un artifice deel suelo / obra con tanta energia, / que esta copia de Maria / parece hechura del Cielo: / Si un pincel remomnta el buelo / de modo q <sup>e</sup> . a todos quadre: / aquel gran Pintor Dios Padre, / O bellissima Maria, / quan perfecta os sacaría / si os hizo de su hijo Madre! // Si esta copia imaginada, / si esta inanimadad hechura / es assombro de hermosura / por un pincel delineada: / Si está tan bella pintáda; / si es un prodig <sup>o</sup> . el traslado, / si es su rostro el mismo agrado: / balgame Dios! que será / la diferencia que vá / de lo vivo a lo pintado
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i> , 7-8, pp. 177-184.
	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.
	GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.
	SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.
	STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



**Cat. 103****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen Apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, convento de Santa Rosa Viterbo, sacristía
<b>Dimensiones</b>	1,82 cm x 1,05 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / paloma / serpiente / orbe / rosa / palmera / espejo / torre David / águila / pluma / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / Espíritu Santo (paloma) / san Juan
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Escudo de monja
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / alas / sol / orbe / libro / pluma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Niño Jesús (como el Hijo de la <i>mulier</i> ) / san Juan evangelista
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>ARMELLA DE ASPE, Virginia, TOVAR DE TERESA, Guillermo (1993): <i>Escudos de monjas novohispanas</i>, México, Grupo GUSTA.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Vestidas a la espera del Esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas”, en <i>Imagen y Apariencia</i> [actas de congreso], Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, [en línea], <a href="http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/2101/2061">http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/2101/2061</a></p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 105****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Colegio de San Fernando

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / alas / orbe / dragón / lirio / rosa / palma / vara / escudo /
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Miguel / Dios Padre / Niño Jesús (Hijo de la <i>mulier</i> )
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p>

## Cat. 106



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada apocalíptica con santos
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1790, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México DF, Museo Andrés Blaistens
<b>Dimensiones</b>	16,5 cm (diámetro)

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	Manuel García
<b>Personas implic.</b>	
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Escudo de monja
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / corona / alas
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Trinidad / Niño Jesús (como el Hijo de la <i>mulier</i> ) / san José / Niño Jesús (en brazos de san José) / san Miguel / san Joaquín / santa Ana / santo Tomás / santa Mónica / san Pedro / san Pablo / san Antonio
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>ARMELLA DE ASPE, Virginia, TOVAR DE TERESA, Guillermo (1993): <i>Escudos de monjas novohispanas</i>, México, Grupo GUSTA.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Vestidas a la espera del Esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas”, en <i>Imagen y Apariencia</i> [actas de congreso], Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, [en línea], <a href="http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/2101/2061">http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/2101/2061</a></p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>MONTERO, Alma (1999): <i>Monjas coronadas</i>, México, Círculo de Arte.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



## Cat. 107



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada apocalíptica coronada por la Trinidad
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Páez
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Escudo de monja
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / orbe / alas / corona / lirio / cruz / libro / bandera
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Trinidad / san Joaquín / santa Ana / san José / Niño Jesús (con san José) / san Juan Nepomuceno / san Ignacio de Loyola / san Antonio / santa Teresa de Jesús
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>ARMELLA DE ASPE, Virginia, TOVAR DE TERESA, Guillermo (1993): <i>Escudos de monjas novohispanas</i>, México, Grupo GUSTA.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Vestidas a la espera del Esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas”, en <i>Imagen y Apariencia</i> [actas de congreso], Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, [en línea], <a href="http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/2101/2061">http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/2101/2061</a></p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>MONTERO, Alma (1999): <i>Monjas coronadas</i>, México, Círculo de Arte.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica con santos
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Escudo de monja
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / orbe / doce estrellas / alas / corona / cruz / corazón / libro / cordero
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Trinidad / san José / san Joaquín / santa Ana / Niño Jesús (con san José) / san Antonio / san Juan Nepomuceno / san Ignacio / san Francisco de Asís / santa Catalina de Siena
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>ARMELLA DE ASPE, Virginia, TOVAR DE TERESA, Guillermo (1993): <i>Escudos de monjas novohispanas</i>, México, Grupo GUSTA.</p> <p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Vestidas a la espera del Esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas”, en <i>Imagen y Apariencia</i> [actas de congreso], Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, [en línea], <a href="http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/2101/2061">http://congresos.um.es/imagenyapariencia/11-08/paper/viewFile/2101/2061</a></p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>MONTERO, Alma (1999): <i>Monjas coronadas</i>, México, Círculo de Arte.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 109****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, iglesia de San Francisco

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / cadena / espada / libro / paloma / pluma / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Juan evangelista
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p>

**Cat. 110****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen Apocalipsis con Duns Scoto y sor María de Agreda
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla de los Ángeles
<b>Empl. original</b>	Puebla, convento de San Francisco, coro
<b>Datación</b>	1781
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, convento de San Francisco, coro

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Luis de Ayala
<b>Personas implic.</b>	Fray Antonio Ordoñez
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / alas / escudo / dragón / libro / águila / pluma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / Duns Scoto / sor María de Agreda / san Juan evangelista / san Miguel
<b>Inscripciones</b>	Se hizieron estos liensos el año de 1781 / siendo Ministro Provincial el Mui Reverendo / Padre Lector Juvilado Fray Antonio Ordoñez / y se estrenaron [borrado] de dicho año / [Lui]z de Ayala fect.
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>PÉREZ SALAZAR, Francisco (1963): <i>Historia de la pintura en Puebla</i>, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>
<b>Observaciones</b>	Forma programa visual junto con las obras <b>cat. 155 y x.</b>



## Cat. 111



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	sacristia catedral san juan de los lagos
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Juan de los Lagos
<b>Empl. original</b>	San Juan de los Lagos, Santuario de Nuestra Señora de San Juan (hoy catedral), sacristía
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	San Juan de los Lagos, Santuario de Nuestra Señora de San Juan (hoy catedral), sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Ignacio Berben
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / orbe / doce estrellas / alas / dragón / libro / pluma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> ) / san Miguel san Juan
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 112



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Oaxaca
<b>Empl. original</b>	Oaxaca, templo de los Siete Príncipes, altar
<b>Datación</b>	siglo XVIII, finales
<b>Ubicación act.</b>	Oaxaca, templo de los Siete Príncipes, altar

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Técnica</b>	Escultura policromada
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / orbe / serpiente / alas
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Niño Jesús (como Hijo de la <i>mulier</i> )
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	CASTAÑEDA GUZMÁN, Luis (1997): <i>Templo de los Príncipes y monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles</i> , México, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes.

DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.

DOMÉNECH GARCÍA (2009): “La formación de la imagen de los siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 1, pp. 117-133.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars longa*, 7-8, pp. 177-184.

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 113****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen Apocalíptica
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Empl. original</b>	Puebla, iglesia de la Concepción, coro
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, iglesia de la Concepción, coro

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / espada / libro / paloma / pluma / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Juan evangelista
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural</i>, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, <i>Ars longa</i>, 7-8, pp. 177-184.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>PÉREZ SALAZAR, Francisco (1963): <i>Historia de la pintura en Puebla</i>, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 114



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Inmaculada Concepción como la Jerusalén Celeste
<b>Cód. Iconclass</b>	73G5771(+2)
<b>Descr. Iconclass</b>	La nueva Jerusalén (con la Virgen)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas
<b>Datación</b>	1706
<b>Ubicación act.</b>	Zacatecas, Museo de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	188 cm x 108 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Cristóbal de Villalpando
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / paloma / Jerusalén celeste / estandarte / lirio / libro / pluma / águila / orbe / rosa
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Dios Hijo / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / san Juan evangelista / sor María de Ágreda
<b>Inscripciones</b>	MISTICA CIVDAD DE DIOS / AVE GRATIA PLENA
<b>Fuentes liter.</b>	ÁGREDA, sor María de Jesús de (1670): <i>Mística ciudad de Dios</i> , Amberes. <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	CUADRIELLO, Jaime (2009): "The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images", en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i> , [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009): "La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio", en MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada, ZURIAGA, Vicent (eds.), <i>El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad</i> , Universitat Jaume I / Biblioteca Valenciana, Castellón, pp. 19-44. GUTIERREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara, RUIZ GOMAR, Rogelio (1997): <i>Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714</i> , México, Fomento Cultural Banamex, IIE-UNAM. MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe. RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998): "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , Vol. XX, n. 72, pp. 5-37. RUBIAL GARCÍA, Antonio (en prensa): "Dos santos sin aureola. Las imágenes de Duns Scoto y la Madre Ágreda en la propaganda Inmaculista franciscana", <i>Actas del Vigésimo octavo Coloquio Internacional de Historia del Arte</i> (Campeche 24-29 de octubre de 2004), México, IIE-UNAM.



## Cat. 115



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Exaltación franciscana de a la Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	73G5771(+2)
<b>Descr. Iconclass</b>	La nueva Jerusalén (con la Virgen)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	1637
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, Museo Regional
<b>Dimensiones</b>	120 cm x 101 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Basilio de Salazar
<b>Personas implic.</b>	
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / paloma / lirio / vid / rosa / estrella / puerta del cielo / espejo / Ciudad de Dios / torre marfil / torre David / puerta cerrada / escalera / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Francisco / san Buenaventura / miembros orden de San Francisco
<b>Inscripciones</b>	<i>Radicavi // In PoPulo HonoriFicato &amp; in Parte Dei mei // Ego Quassi Vitis FructiFicavi Suavitatem Odoris. // &amp; Flores mei Fructus Honoris &amp; Honestatis. // &amp; Flores mei Fructus Honoris &amp; Honestatis</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009): “La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio”, en MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada, ZURIAGA, Vicent (eds.), <i>El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad</i>, Universitat Jaume I / Biblioteca Valenciana, Castellón, pp. 19-44.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998): “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>, Vol. XX, n. 72, pp. 5-37.</p>

## Cat. 116



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada como Jerusalen Celeste
<b>Cód. Iconclass</b>	73G5771(+2)
<b>Descr. Iconclass</b>	La nueva Jerusalén (con la Virgen)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guanajuato
<b>Empl. original</b>	Guanajuato, templo de San Diego, sacristía
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Guanajuato, templo de San Diego, sacristía
<b>Dimensiones</b>	300 cm x 550 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / espejo / sol / rosa / Ciudad de Dios / cordero / libro de los siete sellos / cruz / paloma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Trinidad antropomorfa
<b>Fuentes liter.</b>	ÁGREDA, sor María de Jesús de (1670): <i>Mística ciudad de Dios</i> , Amberes. <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	CUADRIELLO, Jaime (2009): "The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images", en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i> , [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.  GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009): "La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio", en MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada, ZURIAGA, Vicent (eds.), <i>El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad</i> , Universitat Jaume I / Biblioteca Valenciana, Castellón, pp. 19-44.  RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998): "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , Vol. XX, n. 72, pp. 5-37.

## Cat. 117



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción como la Jerusalén celeste
<b>Cód. Iconclass</b>	73G5771(+2)
<b>Descr. Iconclass</b>	La nueva Jerusalén (con la Virgen)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Museo Regional
<b>Dimensiones</b>	159 cm x 211 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José Rodríguez Carnero
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / doce estrellas / sol / corona / Ciudad de Dios / torre de David / torre de marfil / pozo / espejo / estrella / paloma / lirio / rosa / tiara papal / escalera Jacob / huerto cerrado
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada Concepción / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	ÁGREDA, sor María de Jesús de (1670): <i>Mística ciudad de Dios</i> , Amberes. <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009): “La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio”, en MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada, ZURIAGA, Vicent (eds.), <i>El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad</i>, Universitat Jaume I / Biblioteca Valenciana, Castellón, pp. 19-44.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998): “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>, Vol. XX, n. 72, pp. 5-37.</p>

**Cat. 118****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción como la Jerusalén celeste con Scoto, sor María de Ágreda y san Juan evangelista
<b>Cód. Iconclass</b>	73G5771(+2)
<b>Descr. Iconclass</b>	La nueva Jerusalén (con la Virgen)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, iglesia de Santa Mónica

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / Ciudad de Dios / pluma / águila / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Duns Scoto / san Juan evangelista / sor María de Ágreda
<b>Fuentes liter.</b>	ÁGREDA, sor María de Jesús de (1670): <i>Mística ciudad de Dios</i> , Amberes. <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): "The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images", en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009): "La Jerusalén celeste como símbolo de la Iglesia. Su configuración durante el primer milenio", en MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada, ZURIAGA, Vicent (eds.), <i>El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad</i>, Universitat Jaume I / Biblioteca Valenciana, Castellón, pp. 19-44.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>RUBIAL GARCÍA, Antonio (1998): "Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España", <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>, Vol. XX, n. 72, pp. 5-37.</p>



# **La Concepción de María en el tiempo**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 119



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Joaquín
<b>Cód. Iconclass</b>	11H(Joaquín)
<b>Descr. Iconclass</b>	San Joaquín, padre de la Virgen
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tecamac
<b>Empl. original</b>	Tecamac, iglesia parroquial, altar Virgen de Guadalupe
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Tecamac, iglesia parroquial, altar Virgen de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Cayado
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (1992): <i>Iconografía del arte colonial. Los santos</i> , vol I y II, Buenos Aires, Fundación Tarea.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 120****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Santa Ana
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(Ana)
<b>Descr. Iconclass</b>	Santa Ana, madre de la Virgen
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tecamac
<b>Empl. original</b>	Tecamac, iglesia parroquial, altar Virgen de Guadalupe
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Tecamac, iglesia parroquial, altar Virgen de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Santa Ana
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (1992): <i>Iconografía del arte colonial. Los santos</i> , vol I y II, Buenos Aires, Fundación Tarea.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 121****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Joaquín
<b>Cód. Iconclass</b>	73A233
<b>Descr. Iconclass</b>	Historia de san Joaquín y santa Ana. Joaquín con sus ovejas
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Morelia
<b>Empl. original</b>	Morelia, templo de San Francisco, altar de la Inmaculada
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Morelia, templo de San Francisco, altar de la Inmaculada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Orbe/ doce estrellas
<b>Conceptos sgds.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín /ángel / Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	ÁGREDA, sor María de Jesús de (1670): <i>Mística ciudad de Dios</i> , Amberes. <i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (1992): <i>Iconografía del arte colonial. Los santos</i> , vol I y II, Buenos Aires, Fundación Tarea.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



## Cat. 122



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Santa Ana
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2341
<b>Descr. Iconclass</b>	Historia de san Joaquín y santa Ana. La anunciación del ángel a santa Ana
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Morelia
<b>Empl. original</b>	Morelia, templo de San Francisco, altar de la Inmaculada
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Morelia, templo de San Francisco, altar de la Inmaculada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Rosas / huerto cerrado / templo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Santa Ana / ángel
<b>Fuentes liter.</b>	ÁGREDA, sor María de Jesús de (1670): <i>Mística ciudad de Dios</i> , Amberes. <i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74. SCHENONE, Héctor (1992): <i>Iconografía del arte colonial. Los santos</i> , vol I y II, Buenos Aires, Fundación Tarea. STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 123



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Santa Ana y la Virgen Niña
<b>Cód. Iconclass</b>	11HH(Ana)
<b>Descr. Iconclass</b>	Santa Ana, madre de la Virgen
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Concepción Inmaculada de la Virgen
<b>Personajes repr.</b>	Santa Ana / Virgen María
<b>Inscripciones</b>	CONCEPT ANNA / ET PEPERIT / 1. Reg. Cap. 3. Ver. 20
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> ÁGREDA, sor María de Jesús de (1670): <i>Mística ciudad de Dios</i> , Amberes.
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.  RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (1992): <i>Iconografía del arte colonial. Los santos</i> , vol I y II, Buenos Aires, Fundación Tarea.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 124



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Mateo evangelista
<b>Cód. Iconclass</b>	73F28
<b>Descr. Iconclass</b>	San Mateo evangelista
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVI, final / siglo XVII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	44 cm x 44 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Baltasar de Echave Ibía
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Tintero / libro / árbol de Jesé
<b>Conceptos sgds.</b>	Genealogía de Cristo
<b>Personajes repr.</b>	San Mateo / Jesé / Virgen
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Evangelio de Mateo</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i> , t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 125****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Mateo evangelista
<b>Cód. Iconclass</b>	73F28
<b>Descr. Iconclass</b>	San Mateo evangelista
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Soumaya
<b>Dimensiones</b>	84 cm x 112,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Sánchez Salmeron
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Lirbo / árbol Jesé / Cruz
<b>Conceptos sgds.</b>	Genealogía de Cristo / Misterio de la <i>Recirculación</i>
<b>Personajes repr.</b>	San Mateo / Virgen María / Eva / Adán / Jesé / Cristo
<b>Inscripciones</b>	S. MATEO
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Evangelio de Mateo</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



**Cat. 126****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Árbol de Jesé con la Sagrada Familia
<b>Cód. Iconclass</b>	73A21
<b>Descr. Iconclass</b>	Árbol de Jesé. Árbol genealógico con los antepasados de Cristo brotando de costado de Jesé
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Luís Potosí
<b>Datación</b>	siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	San Luís Potosí, templo del Carmen

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética-devocional
<b>Elementos sgts.</b>	Árbol / lirio / vara florida
<b>Conceptos sgds.</b>	Genealogía de Cristo
<b>Personajes repr.</b>	Rey David / san Joaquín / santa Ana / Virgen María / san José / Niño Jesús
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.  RUSSO, Alessandra (1998): "El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo", <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , vol. XX, n. 73, pp. 5-39.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 127****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	<i>Mater genitrix</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F111 ( <i>Mater genitrix</i> )
<b>Descr. Iconclass</b>	símbolos marianos de las letanías ( <i>Mater genitrix</i> )
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Empl. original</b>	México, antigua Colegiata de la Virgen de Guadalupe, coro
<b>Datación</b>	1754-1756, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de la Virgen de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	100,2 cm x 52,3 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Francisco Antonio de Anaya
<b>Técnica</b>	Talla en madera
<b>Género</b>	Imagen del coro
<b>Elementos sgts.</b>	Vid / paloma
<b>Conceptos sgds.</b>	María como Madre del Salvador
<b>Personajes repr.</b>	Virgen María / Niño Jesús / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	REDEL, August Casimir (1732): <i>Elogia Mariana (...) concepta Nunc devotae Meditationi fidelium ad augmentum cultus B<sup>nae</sup> Mariae Virg, Augsburg, Augustae Vindellicorum.</i>

**Bibliografía**

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

SIGAUT, Nelly (ed.) (2006): *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata de Guadalupe*, (2 tomos), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 128



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Joaquín, santa Ana y la Virgen niña
<b>Cód. Iconclass</b>	73A32
<b>Descr. Iconclass</b>	San Jaquín y santa Ana con la Virgen niña
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Soumaya
<b>Dimensiones</b>	110 cm x 89 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / luna / manzana / rosa / paloma / doce estrellas / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / santa Ana / Virgen niña (Inmaculada) / Espíritu Santo (paloma) / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i>
<b>Bibliografía</b>	RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 129



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Joaquín, santa Ana y la Virgen niña
<b>Cód. Iconclass</b>	73A32
<b>Descr. Iconclass</b>	San Jaquín y santa Ana con la Virgen niña
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Empl. original</b>	Puebla, iglesia de San José, altar san Joaquín y santa Ana
<b>Datación</b>	siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, iglesia de San José, altar san Joaquín y santa Ana

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / luna / manzana / rosa / paloma / doce estrellas / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / santa Ana / Virgen niña (Inmaculada) / Espíritu Santo (paloma) / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i>
<b>Bibliografía</b>	RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



## Cat. 130



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Joaquín, santa Ana y la Virgen niña
<b>Cód. Iconclass</b>	73A32
<b>Descr. Iconclass</b>	San Jaquín y santa Ana con la Virgen niña
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Empl. original</b>	Puebla, iglesia de la Compañía de Jesús, sacristía
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad / siglo XVIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, iglesia de la Compañía de Jesús, sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	barroco
<b>Autor</b>	Juan de Villalobos
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / luna / manzana / rosa / paloma / doce estrellas / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / santa Ana / Virgen niña (Inmaculada) / Espíritu Santo (paloma) / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i>
<b>Bibliografía</b>	RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 131



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Joaquín, santa Ana y la Virgen niña
<b>Cód. Iconclass</b>	73A32
<b>Descr. Iconclass</b>	San Jaquín y santa Ana con la Virgen niña
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tlamanalco
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad / siglo XVIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Tlamanalco

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / luna / manzana / rosa / paloma / doce estrellas / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / santa Ana / Virgen niña (Inmaculada) / Espíritu Santo (paloma) / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i>
<b>Bibliografía</b>	RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 132****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Joaquín, [santa Ana] y la Virgen niña (fragmento conservado)
<b>Cód. Iconclass</b>	73A32
<b>Descr. Iconclass</b>	San Jaquín y santa Ana con la Virgen niña
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	199,2 cm x 83,8 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Sánchez Salmerón
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / luna / manzana / rosa / paloma / doce estrellas / serpiente / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / [santa Ana] / Virgen niña (Inmaculada) / Espíritu Santo (paloma) / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i>
<b>Bibliografía</b>	RIVERA, Lenice (2005): “La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada”, en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 133****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Sagrada familia
<b>Cód. Iconclass</b>	73B82
<b>Descr. Iconclass</b>	Sagrada familia con otros miembros (+ Joaquín y Ana)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalajara
<b>Empl. original</b>	Guadalajara, iglesia de Jesús María, fachada lateral
<b>Datación</b>	siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	Guadalajara, iglesia de Jesús María, fachada lateral

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura en piedra
<b>Género</b>	programa visual fachada
<b>Elementos sgts.</b>	Corona / vara florida / paloma
<b>Conceptos sgds.</b>	Parentela terrena de Cristo y la Virgen
<b>Personajes repr.</b>	Virgen María / san José / san Joaquín / santa Ana / Niño Jesús / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Bibliografía</b>	<p>CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.</p> <p>RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



## Cat. 134



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Nuestra Señora de los ángeles con san Joaquín y santa Ana
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (Nuestra Señora de los Ángeles)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / tiara papal
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada (Nuestra Señora de los Ángeles) / san Joaquín / santa Ana / Trinidad
<b>Inscripciones</b>	La Purísima Concepción que con el título de N. S. De los Angeles / se venera pintada en una pared de adobe desde el año de [ilegible] / en su santuario [en los] suburbio de México
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i>
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

## Cat. 135



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente (+ germinando de los pechos de san Joaquín y santa Ana)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato
<b>Dimensiones</b>	189 cm x 118 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Sánchez Salmerón
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / vid
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / santa Ana / Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.  RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 136



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente (+ germinando de los pechos de san Joaquín y santa Ana)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas
<b>Dimensiones</b>	168 cm x 108 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / vid / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / santa Ana / Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.  RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 137****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente (+ germinando de los pechos de san Joaquín y santa Ana)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Zacatecas, Museo de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / doce estrellas / vid / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / santa Ana / Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.</p> <p>RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



## Cat. 138



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente (+ germinando de los pechos de san Joaquín y santa Ana)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Zacatecas
<b>Datación</b>	1755
<b>Ubicación act.</b>	Zacatecas, templo del Guadalupito

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Gabriel José de Ovalle
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / doce estrellas / vid / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / santa Ana / Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.</p> <p>RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 139



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente (+ germinando de los pechos de san Joaquín y santa Ana)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tlaxcala
<b>Empl. original</b>	Tlaxcala, templo de San José
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Tlaxcala, templo de San José

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / doce estrellas / vid /
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / santa Ana / Inmaculada
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.</p> <p>RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 140



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Inmaculada germinando del pecho de san Joaquín y santa Ana
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente (+ germinando de los pechos de san Joaquín y santa Ana)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tecamac
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Tecamac, iglesia parroquial

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / lirio / clavel / corazón / vara florida / tiara papal / barco / árbol / orbe / ciudad / corona / paloma / trompeta
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Joaquín / santa Ana / Dios Padre / Niño Jesús / Espíritu Santo (paloma)
<b>Inscripciones</b>	<i>TOTA PULCRA (SIC) ET (SIC) MARIA // SINUM (SIC) MAGNUM APARUIT / IN COELO MULIER / AMICTA SOLE ET LUNA / SUB PEDIBUS EIUS</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.</p> <p>RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 141****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Alegoría de la Inmaculada Concepción como la rosa mística
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente (+ rosa mística)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	siglo XVII, final / siglo XVIII, inicio
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	161 cm x 366 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan de Villalobos
<b>Personas implic.</b>	Agustín de Miranda
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Rosa / huerto cerrado / raíces / puerta / paloma / árboles / corazón / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Joaquín / santa Ana / sor María de ágreda / duns Scoto / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Inscripciones</b>	<i>In Consepcone / tua / Virgo / in / maculata / fuisti. // Egredietur Virga de radice jesse et flos de radice eius ascendet. // Vidi / Civitatem / Santam / Jerusalem. // A devocion del / Bachiller Don Agustín / de Miranda Nuestro / Mayordomo [ ... ]</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i> <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.  RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



## Cat. 142



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Creación del alma de la Virgen
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente (+ germinando de los pechos de san Joaquín y santa Ana)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Universidad Nacional Autónoma de México
<b>Dimensiones</b>	337 cm x 303 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Pluma / sol / luna / lirio / doce estrellas / paloma / orbe / cruz / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Joaquín / Santa Ana / san Juan evangelista / san Juan Damasceno / Cristo / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Inscripciones</b>	<i>Anima Virginis primo creata / Corpus virginitatis ultimo organizatum / Vide civitatem sanction Ierusalem novam descendentem de Coelo a Deo. (Apo. C. 12. V. 2.) / Natura gratia fordum antevertere minime ausa est donem tantis perexpectavis dnec Gratia fructum suum produxisset. / Orat. V. De Nativi // S. JUAN EVANGELISTA // S. JUAN DAMASCENO</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i> <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.  CUADRIELLO, Jaime (2001): "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> , México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 143



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La creación del alma de la Virgen
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente (+ germinando de los pechos de san Joaquín y santa Ana)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tamazulapan
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Tamazulapan, iglesi parroquial de Nuestra Señora de la Natividad

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implic.</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Técnica</b>	Imagen apologética
<b>Género</b>	Pluma / sol / luna / lirio / doce estrellas / paloma / orbe / cruz / libro
<b>Elementos sgts.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada / san Joaquín / Santa Ana / san Juan evangelista / san Juan Damasceno / Cristo / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Personajes repr.</b>	Barroco
<b>Inscripciones</b>	<i>Anima Virginis primo creata / Corpus virguris ultimo organizatum / Vide civitatem sanction Ierusalem novam descendentem de Coelo a Deo. (Apo. C. 12. V. 2.) / Natura gratia fordum antevertere minime ausa est donem tantis perexpectavis dnec Gratia fructum suum produxisset. / Orat. V. De Nativi // S. Juan evangelista // S. Juan Damasceno [...]</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i> <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CHORPENNING, Joseph F. (ed.) (1996): <i>The Holy Family as prototype of the civilization of love: images from the viceregal americas</i> [cat. exp.], Philadelphia, Saint Joseph's University Press.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2001): "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.</p> <p>RIVERA, Lenice (2005): "La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada", en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 31-74.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**La Inmaculada  
Concepción y las  
órdenes religiosas**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 144



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cinco obispos con la Virgen del Apocalipsis
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con obispos
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con obispos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalajara
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Guadalajara, Museo Regional
<b>Dimensiones</b>	125,5 cm x 100 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tela
<b>Género</b>	Imagen apologetica
<b>Elementos sgts.</b>	Báculo / tintero / pluma / cruz / nitra / luna / serpiente / manzana / sol / doce estrellas / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / obispos católicos
<b>Inscripciones</b>	<i>Charta divinissima. Doctor. Epharem. / Eximia pulchritudo vivi archetypi / imago. Doctor Andreas Cretensis. // Tota pulchra, tudo Deo propincua. Doctor. Joann Dmascenus. / Excedit Angelos pulchritudine et gratia. Doctor Angelicus. / Et merito, et loco vicinissima filio suo ego secus / ac stella polaris polo suo. Doctor. Bernardinus / Senensis. // Omni humâ naturâ gloriosior et purior, ac nive quidem can- / didiorem habens mentem, quovis autem auro, quantumvis probato / purificatum magis corpus. Per te gaudium omni dispensatur creature, / genusque humanum antiquam dignitatem recuperat. Doctor. Gregorius. Neocaesanus. // Genesis humani bonum. Gregorius. Naziansus. Hieronymus ait: Mariam si / diligentius aspicias, nihil virtutis est, nihil speciositatis, / nihil candores et gloriae, quid in ea non resplendat. / Ita Doctor Cherubicus. // Mare spatiosum misericordiarum. Doctor. Joannes. Chrysostomus. / Officina honorum immensorum, omnem captum supe- / tans Doctor. Joannes. Damascenus. Omnium saeculorum negotium. // Hinc pascor á vúlnerè hinc lactor ab ubere, positus in medio, / quo me vertam nescio Doctor. Augustus. Thesaurus voluptatum. Doctor. Germanum. / Raptix cordium. Doctor mellifluus. Mammilla orphanorum et par- / vulorum. Doctor Cherubicus. // Quantum cumque quis fuerit peccator, si Mariae devotus / extiterit, nunquam in aeteruum peribit Doctor. Hilarius. / Damnatorum Patrocinatrix, desperatorum spes. Apos- / tolorum praecónium, Hierarcharum Coetus, Corona Virgi- / norum omniumque Sanctorum. Doctor. Ephraem. // o Beatissima! Omnis a te aversus et / despectus, necesse est ut pereat, ita omnis / conversus, et a te respectus impossibile est / ut pereat. Doctor. Anselmus. // Tautum modo itaque velis salutem nostram, et / reversa nequaquam salvi esse non poterimus. Idem. // Appropinquans primariae et exemplari pulchritudini, / ipsa quoque pulchra facta est, veluti quoddam / speculum, conformata suo characteri. // Tu peccatorem quantum libet foetidum non horres, non despicias, si ad / te suspiravet. Tu illum a desperationis barathro piâ manu ratrahis, / spei medicamen aspiras, foves, nec déseris, quousque / horrendo judici miserum reconcilies. Doctor. Bernardus. // Quis enim misericordiae tuae, o benedicta! Longitudinem et latitudinem / et sublimitatem et profundum euat investigare? Divinae pietatis / abyssum cui vult, quaudò vult, et</i>



*quómodo vult creditur aperire, ut ne- / mo tam enormes peccator pereat  
cui Sacta Sanctorum patrocinii / suffragia praestat. Idem. //  
Nyssenus patrum pater en Gregorius: illud / Almae doctrinae nobile  
prodigium.*

**Fuentes liter.**

*Apocalipsis*

*Cantar de los Cantares*

*Génesis*

**Bibliografía**

CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 145



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción con santos jesuitas
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con santos jesuitas
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con santos jesuitas
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1720
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	252,7 cm x 420,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Francisco de Aguilera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / doce estrellas / lirio / cruces / palmas / rosa / calavera / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de MARÍA
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Ignacio de Loyola / san Francisco de Borja / san Luis Gonzaga / san Miguel / san Francisco Javier / san Estanislao de Kotska / san Juan de Goto / Santiago Kisai / Pablo Miki
<b>Inscripciones</b>	<i>PULCHRA ES MARIA</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “La imagen de san Francisco de Borja y el discurso de la Compañía de Jesús en la evangelización del Nuevo Mundo”, en GARCÍA HERNÁN, Enrique, RYAN, María del Pilar (ed.), <i>Francisco de Borja y su tiempo. Política, religión y cultura en la Edad Moderna</i> , Valencia-Roma, Albatros Ediciones, Institutum Historicum Societatis Iesus, pp. 319-336.  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i> , t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 146



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Exaltación de la Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (immaculate) con santos jesuitas
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con santos jesuitas
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Empl. original</b>	Tepozotlán, Colegio de San Francisco Javier, sacristía
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Colegio de San Francisco Javier, sacristía (hoy Museo Nacional del Virreinato).

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / vara florida / lirio / palma / cruz / orbe
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Joaquín / santa Ana / santa Isabel / san Jeremías / san José / san Juan evangelista / san Juan Bautista / Santiago / Cristo / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): <i>El pintor Miguel Cabrera</i> , México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.  MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.  TOVAR DE TERESA, Guillermo (1995): <i>Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial</i> , México, Invermexico.

## Cat. 147



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción con santos jesuitas
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con santos jesuitas
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con santos jesuitas
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1772
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ibarra (atrb.)
<b>Personas implic.</b>	Manuel del Castillo Bustamante
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / crucifijo / lirio / libro / calavera / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Ignacio de Loyola / san Luis Gonzaga / san Francisco de Borja / san Francisco Javier / Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	A Devocion de D <sup>na</sup> . Manuel del / Castillo Bustamante. año 1772
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i> <i>Cantar de los Cantares</i> <i>Génesis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



## Cat. 148



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría agustina de la concordia en la defensa de la Inmaculada Concepción entre los padres marianos
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con santos y padres de la Iglesia
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con santos y padres de la Iglesia
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, Museo Regional
<b>Dimensiones</b>	505 cm x 303 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ibarra
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Plumas / corazón / libros
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Agustín / san Gregorio / san Bernardo de Claravan / santo Tomás / san Jerónimo / san Buenaventura / duns Scoto
<b>Inscripciones</b>	<i>Pulsate et / aperietur / vobis qu- / aerte et in / venietis //</i> [ilegible]
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 149



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Cónclave franciscano-inmaculista en defensa del reconocimiento de la Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con franciscanos
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con franciscanos
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Luis Potosí
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	San Luis potosí, Tlaxcalilla, iglesia de la Asunción, sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Orbes / sol / luna / doce estrellas / banderas / carros / escudo / pluma / ciprés / espejo / pozo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Nicolás IV / Alejandro V / Sixto IV / Vidal / Quiñones / Ricardo / Serrano / Aur

**Inscripciones** VADE FRANCISCE REPARA DOMUM MEAM QUAE LABITUR // Doctor Marianus Scotus // Decuit / potuit / ergo fecit // V. Maria[n]a Jesu Doctrix Mariana. // Nicolaus IV Ex / Mnorita. // Alexânder / V Ex Mi / norita // Sixtus / V Ex Mi / non // Vice / Dno d / Vicede / minis / ellec / tus // Vidal // S. Iuânes / Capistrano // Jacobus // S Bernardo / de Sena // D. D. F. Fran<sup>cio</sup> / Ximenes / de Cisneros // D Donatus Inqui-/ sitor. Generalis // Quiñones // Ricardus // Serrano // Aureolus // Ocham // Bustos // Lira // Alexander Alensis // Stephanus

**Fuentes liter.** ÁGREDA, sor María de Jesús de (1670): *Mística ciudad de Dios*, Amberes.

**Bibliografía** Apocalipsis  
 CUADRIELLO, Jaime (2009): "Virgo potens' La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico", en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII*, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 150****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Francisco como atlante inmaculista
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con san Francisco
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con san Francisco
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Ozumba
<b>Empl. original</b>	Ozumba, convento de San Francisco, claustro
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	Ozumba, convento de San Francisco, claustro

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Pintura mural
<b>Género</b>	Decoración mural
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / orbes / pozo / palmera / rosa / lirio / torre marfil / torre David
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Duns Scoto / sor María de Ágreda
<b>Fuentes liter.</b>	ÁGREDA, sor María de Jesús de (1670): <i>Mística ciudad de Dios</i> , Amberes. <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  RUBIAL GARCIA, Antonio (1998): “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , Vol. XX, nº 72, pp. 5-37.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 151****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Francisco como atlante inmaculista
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con san Francisco
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con san Francisco
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, colegio de San Fernando

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / orbes / pozo / palmera / rosa / lirio / torre marfil / torre David / espejo / puerta del cielo / libro / pluma
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Duns Scoto / sor María de Ágreda
<b>Inscripciones</b>	Gloriosa dicta sun de fé. Civitas Dei. Ps. 86 // <i>Dignare me laudare te Virgo sacrata</i>
<b>Fuentes liter.</b>	ÁGREDA, sor María de Jesús de (1670): <i>Mística ciudad de Dios</i> , Amberes. <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  RUBIAL GARCIA, Antonio (1998): “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , Vol. XX, nº 72, pp. 5-37.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.



## Cat. 152



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada Concepción 'La Prelada'
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con san Francisco
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con san Francisco
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Desconocida
<b>Dimensiones</b>	10'3 cm x 7'7 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Manuel de Villavicencio
<b>Personas implic.</b>	Javier Sánchez
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / sol / corona / ciprés / olivo / cordón
<b>Conceptos sgds.</b>	Defensa franciscana de la Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Francisco
<b>Bibliografía</b>	<p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2004): “La Inmaculada Concepción de Capuchinas. ‘La preladita’ [ficha cat.], en <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya.</p> <p>RUBIAL GARCIA, Antonio (1998): “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>, Vol. XX, nº 72, pp. 5-37.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 153****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen del Pueblito
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con san Francisco
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con san Francisco
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / orbes / espejo / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen de devoción mariana
<b>Personajes repr.</b>	Virgen / Niño Jesús / San Francisco / Espíritu Santo (paloma)
<b>Inscripciones</b>	NTRA. S. DEL PUEBLITO / de Queretaro.
<b>Fuentes liter.</b>	FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): <i>El zodiaco mariano</i> , [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995].

**Bibliografía** MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

RUBIAL GARCIA, Antonio (1998): “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XX, n° 72, pp. 5-37.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 154



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen del Pueblito
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con san Francisco
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con san Francisco
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, Museo Regional

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Vallejo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Orbes / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen de devoción mariana
<b>Personajes repr.</b>	Virgen / Niño Jesús / san Francisco
<b>Inscripciones</b>	N. <sup>a</sup> S. <sup>a</sup> del Pueblito
<b>Fuentes liter.</b>	FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): <i>El zodiaco mariano</i> , [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995].
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  RUBIAL GARCIA, Antonio (1998): “Civitas Dei et novus orbis. La Jerusalén celeste en la pintura de Nueva España”, <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i> , Vol. XX, n° 72, pp. 5-37.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 155****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Triunfo de la Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) carro alegórico
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción en carro alegórico
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla de los Ángeles
<b>Empl. original</b>	Puebla, convento de San Francisco, coro
<b>Datación</b>	1781
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, convento de San Francisco, coro

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Luis de Ayala
<b>Personas implic.</b>	Fray Antonio Ordoñez
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / orbe / lirio / trompeta / tiara / serpiente / león / lirbo / pluma / templo
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / Carlos III / san Francisco / franciscanos (...) / virrey / papas (...)
<b>Inscripciones</b>	<i>PER ME REGES REGNANT, PER ME PRINCIPES IMPERANT / ET POTENTES DECERNUNT JUSTITIAM // QUA MAIOR: SUB DEO NEQUIT [...] // IPSA CONTERET BRACHIUM. TUM // VICIT LEO DE TRIBU JUDA RADIC DAVID // TU CONFRINGES CORPUS [D]RACO</i>
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  PÉREZ SALAZAR, Francisco (1963): <i>Historia de la pintura en Puebla</i> , México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.
<b>Enlace</b>	Forma programa visual junto con las obras <b>cat. 110</b> .



## Cat. 156



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El triunfo de la Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) carro alegórico
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción en carro alegórico
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Martín Texmelucan, Puebla
<b>Datación</b>	1777, ca.
<b>Ubicación act.</b>	San Martín Texmelucan, templo de san Francisco

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Maneul Yllanes del Huerto
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / doce estrellas / alas / rosas / corona / tiara / carro / bula
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Carlos III / san Francisco / san Fernando / Clemente XIV / franciscanos (...)
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2004): <i>Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime</i>, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México / Museo Nacional de Arte.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 157****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Triunfo de la Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) carro alegórico
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción en carro alegórico
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Empl. original</b>	México, colegio de San Fernando
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, colegio de San Fernando, sagrario
<b>Dimensiones</b>	480 cm x 650 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	
<b>Conceptos sgds.</b>	Luna / doce estrellas / alas / rosas / corona / tiara / carro / lanza / bula
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Carlos III / san Francisco / san Fernando / Clemente XIV / Duns Scoto / franciscanos (...)
<b>Inscripciones</b>	NON GAUDEVIT INIMICUS MEUS SUPER ME // MARIA CONCEVIDA SIN MANCHA DE PECADO // Maria concebida sin mancha de pecado original // MARIA CONCEVIDA SIN PECADO ORIGINAL
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

**Cat. 158****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Alegoría jesuita del triunfo de la Iglesia y de la Inmaculada Concepción
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) carro alegórico
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción en carro alegórico
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guanajuato
<b>Empl. original</b>	Guanajuato, iglesia de la Compañía de Jesús, coro
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Guanajuato, iglesia de la Compañía de Jesús, coro

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / alas / bandera / custodia / tiara / pluma / riendas / carro / libro / bandera
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / alegoría de la Iglesia / san Ignacio de Loyola / Arrio / Lutero / Calvino / jesuitas (...)
<b>Inscripciones</b>	<i>Pulcha es amica mea, Suavis et decora sicut Jerusalem: terribilus ut castrorum / acies ordinata.</i> Cap. VI. Cant. 3 // Ignorancia // lutero // Arrio // Calvino
<b>Bibliografía</b>	<p>AGUILERA LONGORIA, Enrique Gerardo (2011): “El triunfo de la Iglesia: una narración en defensa de la Fe”, en ZAFRA, Rafael, AZANZA, José Javier (ed.), <i>Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto</i>, (Serie Anejos de <i>Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual</i>, n. 1), Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 119-128.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 159****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Triunfo de la Inmaculada como la Virgen del Carmen
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) carro alegórico
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción en carro alegórico
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Luis Potosí
<b>Empl. original</b>	San Luis Potosí, convento del Carmen
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	San Luis Potosí, iglesia del Carmen, altar mayor

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Corona / doce estrellas / banderola / carro / tiara / Báculo papal / báculo episcopal / carro
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Virgen del Carmen / Inmaculada / Elías / san Espiridions / fray Juan de San Bernardo / san Andrés Corsino / san Pedro Tomás / san Zacarías / san Silverio
<b>Inscripciones</b>	San Espiridion // V. P. F. <sup>r</sup> Juan de S. <sup>n</sup> Bernardo // san Andrés Corsino // san Pedro Thomas // san Zacarias // san Silverio // san Di[ilegible] // Salve, Reyna soberana / el seno oscuro se asombre, / si el ser madre de Dios hombre, / lo probó la prole Eliana. / De herejes la turba insana / con Nestorio por cabeza [...] / Justo es y la Yglesia aclama / gloria tanta que reclama / tu integridad, tu Pur[reza]
<b>Bibliografía</b>	<p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



## Cat. 160



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría franciscana de la defensa de la Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	73GG411
<b>Descr. Iconclass</b>	La Mujer vestida por el sol – María como la Mujer del Apocalipsis
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Miguel Allende
<b>Datación</b>	siglo XVII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	San Miguel Allende, convento de San Francisco, claustro
<b>Dimensiones</b>	250 cm x 200 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / cruz / doce estrellas / luna / raíz / alas / tiara / llaves / espada / puerta del cielo / esqueleto / báculo papal / rosa / libro / birrete / cordón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / alegoría de la Iglesia / alegoría religión seráfica / franciscanos
<b>Inscripciones</b>	[ <b>Sobre la pica con los emblemas papales</b> ] <i>DE COR // ALEXANDR. VII // Virga vigilant= / tem. Ego video.</i> [ <b>sobre la pica con la corona de los Austrias</b> ] <i>Funiculus // Philipus IV // Virga iesse floruit</i> [ <b>filacteria sobre el lábaro con emblema Orden seráfica</b> ] <i>Virgam virtutis. / tue emittet Dnus. / in medio imimi= / corum tuorum. // [de los labios del franciscano que la porta] Nec cecidit. [filacteria sobre el lábaro-lirio] Haec est Virga. / in qua nec noduc. / Originales: nec cortex. / actualis culpe fuit // [de la boca del franciscano que la porta] Nec cadet // [en las hojas del lábaro-lirio] Prudentia / Veritas / Constantia / Spes / Vigila(...) / Justitia / Sapientia / labor / fortitudo / humilitas / gratia [la filacteria de los labios de la Virgen y la que sujeta con sus manos] Ego Ex ore Altissimi prodivi primogenita ante omnem creaturam. // Assumpsi mihi duas virgas: unam vocavi Decorem, et alteram vocavi Funiculum. Zachar. C. 11. Ver. 7. [de la raíz del lirio] Radicavi in populo honorificato [de la boca del dragón amordazado y pisado por el lábaro] ob mutui [filacteria a los pies de la raíz y el Espíritu Santo y entre las alegorías de la Iglesia romana y la Religión seráfica] Virga de Radice Iesse. Et requiescet Spiritus Domini super eam. Isai. C. 1 (sic) [alegoría de la Iglesia romana] Virga tua et Bacculus tuus ipsa me consolata sunt // Ecclesia Romana [alegoría de la Orden de san Francisco] Religio Se[ráfica] [<b>muerte-pecado original</b>] in umbra / alarum / tuarum / sperabo.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	ALVA Y ASTORGA, Pedro de (1661) (2ª ed. 1663): <i>Funiculi Nodus Indissolubilis de conceptu mentis &amp; conceptus ventris</i> , Bruselas, tipografía Philippi Ulbugaert. ALVA Y ASTORGA, Pedro de (1663): <i>Militia Inmaculatae Conceptionis virginis Mariae contra malitiam originalis infectionis peccati</i> , Lovaina, Tipografía Inmaculatae Conceptionis.
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCIA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), <i>Imagen</i>

y cultura. *La interpretación de las imágenes como historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 563-580.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1996-1997): “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum”, *Ars longa*, 7-8, pp. 177-184.

MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México* [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

SCHENONE, Héctor (2008): *Santa María. Iconografía del arte colonial*, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): *La Inmaculada Concepción en el arte español*, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.





**Cat. 161****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Huerto inmaculista de los hijos de san Francisco
<b>Cód. Iconclass</b>	11F111 (huerto cerrado)
<b>Descr. Iconclass</b>	símbolos marianos de las letanías (huerto cerrado)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Mexquitic, San Luis Potosí
<b>Datación</b>	Siglo XVII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Mexquitic, templo parroquial, sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Lirio / Sol / raíz / pala / puerta / torres / huerto / espinas / sol
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Espíritu Santo (paloma) / monarcas / eclesiásticos / franciscanos
<b>Inscripciones</b>	<i>Porta haec clausa erit: non aperietur et virus non transibit per eam // adam &amp; eva // murus // antemurus // civitas Solis vocabitur una // Venter tuus Sicut acervus tritici, vallatus liliis etc // Sicut lilium inter spinas, sic Amica mea inter filias // Virgo sine labe // Radicavi in populo honorificato // Sagitarius, spinae praesumptio // Taurus, Rubus obstinatio // Capricornus, Junci obcaecatio // Scorpius, Tribuli Deceptio</i>
<b>Fuentes liter.</b>	ALVA Y ASTORGA, Pedro de (1664): <i>Monumenta antiqua Inmaculatae Conceptionis sacratissimae virginis Mariae ex novem auctoribus antiquis collectis per R. A. P. F. Petrus de Alva et Astorga [...]</i> , Lovaina, Tipografía Inmaculatae Conceptionis.
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 162



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Árbol de la orden franciscana o <i>lignus vitae</i> franciscano
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Empl. original</b>	Puebla, convento de San Francisco, iglesia
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, convento de San Francisco, iglesia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Cruz / sol / luna / doce estrellas / árbol / jardín cerrado / (...)
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María / Redención
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Cristo / san Francisco / (...)
<b>Inscripciones</b>	<p>[<b>Cartela de la izquierda</b>] Privilegios que concedio xtro. N.<sup>ro</sup> Sr. A N.<sup>ro</sup> Se / ráfico P.<sup>e</sup> S.<sup>n</sup> Frnascisco. / El sumo Pontífice Gregorio nono confesso aver oido a nuestra Será-/phico Padre, que Christo le avía concedido las Siguietes gracias / 1. Que su Orden duraria hasta el fin del mundo. / 2. Que quantos mas frailes fuesen mas abundancia tendrían / 3. Que de un pan que huviesse en el mundo, el medio Seria de / Su Orden , y de Sus Hijos. / 4. Que cualquiera persona, que muriessse con su Habito / las dispondria, para, que no muriessse en pecado mortal / 5. Que el que en la hora de la muerte tuviesse vestido su Ha- / bito no tendría vision alguna del Demonio. / 6. Que el que muriessse con su Hábito, no estaria un año en / tero en el Purgatorio. / 7. Que en el dia de su fiesta descenderia al Purgatorio / a Sacar las almas de Sus Hijos / 8. Que el que persiguiesse a su Orden, o no viviria mocho, tiempo o seria con grandes trabajos. / 9. Que todos los devotos de su Orden serian en alguna manera / mientras viviesen fatigados, mas que en el fin seran socorridos. / 10. Que todas las veces, que su orden fuesse combatida en el mundo / de alguna persecucion permaneceria libre, y salva por el favor / y amparo de Su Divina Magestad. / 11. Que los buenos de su Orden destruirían al Anti Christo / que por ellos se convertiria todo el mundo. / 12. Que los perseguidores de su Orden sino se arrepintiren y cieren / penitencia seran castigados de su Magestad en esta vida u en la otra / 13. Que ningun Religioso de su Orden permanecerá mucho tiempo en pe- / cado mortal; porque o hara penitencia, o apostatara, o morira presto / por sus meritos el dia del juisio universal hande resusitar con / de las llagas sus perfectos hijos, y las han de conservar en la gloria / con las mismas señales han de ser adornados muchos de sus hi- / jos tiempos del Anti-Christo. Consta del P.<sup>e</sup> Arbiol 3º Orden”</p> <p>[<b>cartela de la derecha</b>] FRUCTOS DE LA RELIG.<sup>ON</sup> SERAPHICA /las Provincias de que se compone N.<sup>a</sup> Sagrada Religion son / 246 y de estas las 154 son de la observancia. Los convent- / tos de la primera orden son dies mil. Los de Religiosas Son / catorce mil. Los santos canonisados son 64. Los beatifica- / dos con formal decreto son más de 158. Los beatos por / culto inmemorial son seiscientos y seis los Martyres / con mas de SInco</p>



mil, de los cuales 49 estan con cul- / to publico y eclesiastico de Missa y rezo y los demas / con culto publico pero con fama constante de su glorioso martirio. Los varones, sabios y escritores publicos son mas / de dies mil. Las escuelas conocidas por sus ce- / lebres Autores son siete la Seraphica, la Yrrefra- / Gable, la Subtil, la Nominal, la expositiva, la / facunda y la Puliana. Los Arçobispos quatro- / cientos. Los obispos mas de dos mil. Electores de / el imperio dos. Patriarchas dies y nueve. / Inquisidores quinientos y setenta y nueve, de los / quales beinte fueron inquisidores Generales. Car- / denales Sesenta y dos, delos quales cuarenta y / [borrado] han sido Religiosos. Pontifices mas de beinte, / delos quales sinco han sido Religiosos. Empe- / radores tres, y otras tres emperatrices. [...]

### Bibliografía

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (en imprenta): “Virgen, madero y muerte’. El misterio de la recirculaciónn en la retórica visual novohispana”, *Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática, celebrado en septiembre de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid*, (Serie Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual, n. 2).

PÉREZ MORERA, Jesús (1995): “El árbol genealógico de las órdenes franciscana y dominica en el arte virreinal”, *Anales del Museo de América*, n. 4, pp. 119-126.

PÉREZ SALAZAR, Francisco (1963): *Historia de la pintura en Puebla*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México.





## Cat. 163



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El sol de justicia descartando los errores de los maculistas
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción representada simbólicamente
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Ozumbilla
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Ozumbilla, iglesia de Santa María
<b>Dimensiones</b>	250 cm x 130 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Nicolás Rodríguez Juárez
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / doce estrellas / sol / ratrillo / triturador / libros / alas / ojos
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	<i>[Ego po]suis te quasi plaust= / run TRITURANS nouum, / habens rostra serrantia: / TRITURANS montes / et commines: et colles / quasi puluerem pones / VENTILABIS eos, / et ventus tollet, et / turbo disperget eos. / Isaias. Cap. 41 ver. 15. // [Aprobbare] bonum. / [Ma]tutina // ventilando. // Scolasticos. // expositores // V.R.P.O. / Concinatores // Canonistas // Reprobare malum. / Vespertina // Virgo vir-tutes tue // Tritura // Adulteratos // Vitiatos // Fictitios // I. II. III. IIII. V. VI. VIII. IX. X. XI. XII. / multiplicatos // et orietur vobis: / timentibus nomen meum. / SOL IVSTITIAE. / Et. Sanitas in [] pennis eius. / Malac. Cap. 4. Ver. 2. // AURORA CONSURGENS // Cuius ventilabrum in manu sua: et permun / dabit Aream suam: et congregavit triti- / cum suum in Horreum paleas au- / tem comburet igni [inextinguibili]. Math. / cap. 3. Ver. 12.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	ALVA Y ASTORGA, Pedro de (1660): <i>Sol veritatis</i> , Madrid.
<b>Bibliografía</b>	MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.  SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.  STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 164



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Huerto cerrado concepcionista
<b>Cód. Iconclass</b>	11F111 (huerto cerrado)
<b>Descr. Iconclass</b>	símbolos marianos de las letanías (huerto cerrado)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Empl. original</b>	Querétaro, convento de Santa Rosa Viterbo, sacristía
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, convento de Santa Rosa Viterbo, sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera (atrib.)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Cruz / cáliz / huerto cerrado / fuente / custodia / oveja / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Redención / recirculación
<b>Personajes repr.</b>	Divina Pastora / Cristo / monjas concepcionistas
<b>Inscripciones</b>	
<b>Fuentes liter.</b>	SEVILLA, fray Isidoro de (1704): <i>La pastora coronada</i> , Sevilla. SEVILLA, fray Isidoro de (1732): <i>La mejor pastora asumpta</i> , Sevilla.
<b>Bibliografía</b>	CUADRIELLO, Jaime (1999): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i> , t.I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (en imprenta): “Virgen, madero y muerte’. El misterio de la recirculación en la retórica visual novohispana”, <i>Actas del VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática, celebrado en septiembre de 2011 en la Universidad Complutense de Madrid</i> , (Serie Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura Visual, n. 2). GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1997): “La iconografía emblemática de la Sangre de Cristo. A propósito de una pintura inédita de Vicente Salvador Gómez”, <i>Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar</i> , n. LXVIII, pp. 63-106.

## Cat. 165



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría de la Inmaculada como fuente de la Divina Gracia
<b>Cód. Iconclass</b>	11F232
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada: María sobre el creciente, descendiendo del cielo, libre del pecado original (con la serpiente del Génesis)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Datación</b>	1786
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato
<b>Dimensiones</b>	84 x 63 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Andrés López
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / fuente / torre de marfil / ciprés
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	<i>Tota pulchra est // macula non est in te // Llena de gracia</i>
<b>Fuentes liter.</b>	DORNN, Francisco Xavier (1750): <i>Litaniae lauretanae ad Beata Virginis, caelique reginae Mariae honorem, et gloriam prima vice in domo lauretana a sanctis angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica approbatae &amp; confirmatae, symbolicis ac biblicis figuris in quinquaginta septem iconisimis aeneis expressae &amp; secundum ordinem titulorum exhibitae, pia meditatione</i> , Augsburgo, Augustae Vindelicorum.
<b>Bibliografía</b>	<p>MARTÍNEZ, Iván, RETA, Martha, RIVERA, Lenice (2005): <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i> [catálogo exposición], México, Museo de la Basílica de Guadalupe.</p> <p>RIVERA, Lenice (2005): “Alegoría de la Inmaculada como Fuente de la Divina Gracia” [ficha cat. exp.], en <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 294-296.</p> <p>RUIZ CUEBAS, Karina (2005): “La Virgen como ‘Fuente de Vida’: la Inmaculada Concepción como alegoría en la Nueva España”, en <i>La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte</i> (actas de Simposium), Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, n. 2, Ediciones Escorialenses (EDES), pp. 1179-1200.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



## Cat. 166



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El profeta Elías en el monte Carmelo y la Virgen María como la <i>nubecula parva</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11I62(Elías)41
<b>Descr. Iconclass</b>	La Virgen se le aparece a Elías. La profecía de la nubecilla
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Morelia, Michoacán
<b>Empl. original</b>	Morelia, convento del Carmen
<b>Datación</b>	1635, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Morelia, convento del Carmen, iglesia
<b>Dimensiones</b>	230 cm x 180 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Luis Juárez
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Espada flamígera / libro / nube / luna / sol / doce estrellas / corona / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Elías / Acab / Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	<i>Ecce nubecula parva quasi vestigium hominis ascendebat de mari. 3. Reg. c. 18 // D. Joannes Patriarcha Hierosolymitanus lib.de institutione Primo / rum monachorum c. 32, / Perboc. Quod ille puer Elic vidit de / mari nubeculam parvam oriri revela / vit Deus Elie. Quod guardam infantula / (scilicet B Maria) perillam nubeculam / significata, et instar illius nubecula, per / humilitatem parua, nasceretur de huma / na natura peccatria designata per mare / qua infantula iam suo ortû esset / minida abomni peccatorum Sorde, / quemadimodian nubecula illa fuit / de maria maro, sne lamen / aliqua / amaritudine</i>
<b>Fuentes liter.</b>	SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): <i>Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen</i> , Madrid, Imprenta de Francisco Martínez. <i>I libro de los Reyes</i>
<b>Bibliografía</b>	CUADRIELLO, Jaime (2009): “De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfra de Nuestra Señora del Carmen”, estudio preliminar de la obra, JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2006): “Signum magnum, nubecula parva. María, la Gracia del Carmelo”, <i>Boletín Guadalupano</i> , n° 66, México DF, pp. 12-14. RUIZ GOMAR, Rogelio (1987): <i>El pintor Luis Juárez, su vida y su obra</i> , México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

## Cat. 167



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Divina pastora
<b>Cód. Iconclass</b>	11F262
<b>Descr. Iconclass</b>	María como pastora
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1770
<b>Ubicación act.</b>	Madrid, Museo de América
<b>Dimensiones</b>	64 cm x 47 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Páez
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Corona / doce estrellas / ovejas / barco / hábito carmelita / escapulario / altar celeste
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Divina pastora / Elías / san Cirilo de Alejandría / san Cirilo de Constantinopla / san Alberto / Niño Jesús
<b>Inscripciones</b>	Virgini parituras // PLUS DILIGIT OMNIBUS UNAM[... ] / [... ] // Nubecula parva. // San Cirilo Alexandrino. / San Cirilo Constantinopolitano / San Alberto // MATER / ET / VIRGO // MA / TER / DEI // SINE / LABE / CONCEP / TA.
<b>Fuentes liter.</b>	SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): <i>Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen</i> , Madrid, Imprenta de Francisco Martínez. SEVILLA, fray Isidoro de (1704): <i>La pastora coronada</i> , Sevilla. SEVILLA, fray Isidoro de (1732): <i>La mejor pastora asumpta</i> , Sevilla. <i>El libro de los Reyes</i>
<b>Bibliografía</b>	CUADRIELLO, Jaime (2009): “De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfasis de Nuestra Señora del Carmen”, estudio preliminar de la obra, JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2006): “Signum magnum, nubecula parva. María, la Gracia del Carmelo”, <i>Boletín Guadalupano</i> , n° 66, México DF, pp. 12-14.

## Cat. 168



### Datos de enunciado único

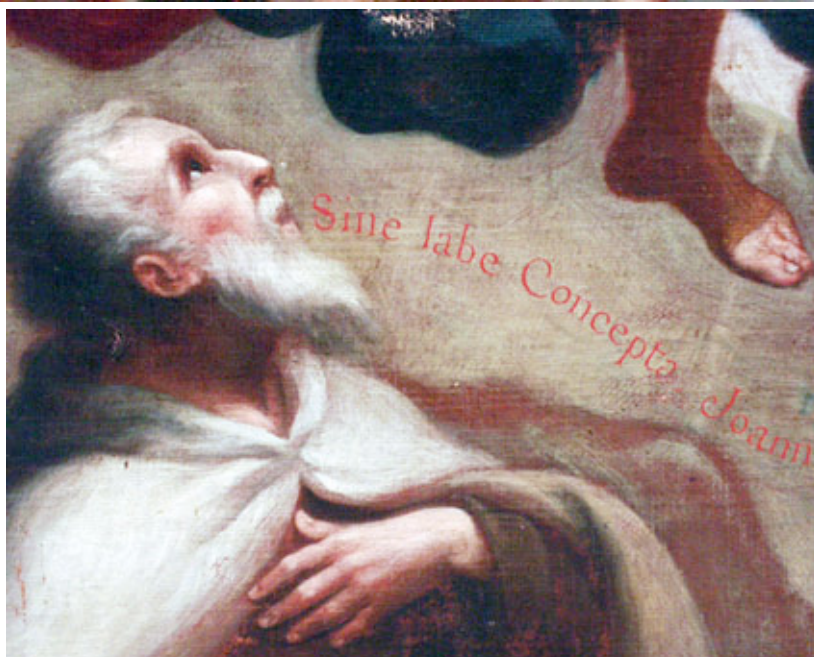
<b>Título</b>	Alegoría de la Virgen del Carmen
<b>Cód. Iconclass</b>	11I62(Elías)41
<b>Descr. Iconclass</b>	La Virgen se le aparece a Elías. La profecía de la nubecilla
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	1791
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	153'3 cm x 193 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	Andrés López
<b>Personas implic.</b>	Mariano Timoteo Escandón y Lera Fray Francisco de Jesús María
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / nube / estrella / arca de noé / lirio / espada flamígera / altar / arca alianza / espejo / bula / escapulario / rama olivo / lanza-banderola / águila / libro / pluma / hábito carmelita / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / Elías / Jonás / san Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	<i>Spiritus Sanctus. Superveniet in te / Et. virtus Altissimi Obrumbabit tibi // DECOR CARMELI // Per me Reges regnant / in hoc Signo vinces // Ego sum vinus vera. Joam. Cap. 15. V. 7. / Ego sum Panis vivus. Joan. C. 6. 51 // Salus in periculis // BULA / SABAT. / IOAN XXII // Ecce Signum Salutis // Virgini pariturae in Dec. / Carm Decore X. // Ave gratia plena // Signum magnum apparuit in Coelo. Apoc. 12 [...]</i> // <i>Populus Israel. // Ecce nubecula parva // Sine labe Concepta. Joann. Patriarc. 44. Jerusal. Lib. instit. Monarch.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794) [2009]: <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición facsimilar (estudio preliminar de Jaime Cuadriello), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.  SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): <i>Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen</i> , Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.  SANTA MARÍA, fray Francisco de (1649): <i>Apología del tomo primero de la Historia general profética de la orden de Nuestra Señora del Carmen en defensa y apoyo de las proposiciones aprobadas y autorizadas por el Supremo Consejo de la Santa general Inquisición</i> , Valencia, Imprenta de Bernardo Nogués.
<b>Bibliografía</b>	CUADRIELLO, Jaime (2009): “De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfasis de Nuestra Señora del Carmen”, estudio preliminar de la obra, JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2006): “ <i>Signum magnum,</i>

*nubecula parva*. María, la Gracia del Carmelo”, *Boletín Guadalupano*, nº 66, México DF, pp. 12-14.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, pp. 563-580.







## Cat. 169



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría de la Virgen del Carmen
<b>Cód. Iconclass</b>	11I62(Elías)41
<b>Descr. Iconclass</b>	La Virgen se le aparece a Elías. La profecía de la nubecilla
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Morelia
<b>Empl. original</b>	Valladolid (hoy Morelia), beaterio carmelita
<b>Datación</b>	1794
<b>Ubicación act.</b>	Morelia, Comunidad de Carmelitas

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	José María Vázquez
<b>Personas implic.</b>	Mariano Timoteo de Escandón y Llera Fray Francisco de Jesús María Andrés López
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / nube / estrella / arca de noé / lirio / espada flamígera / altar / arca alianza / espejo / bula / escapulario / rama olivo / lanza-banderola / águila / libro / pluma / hábito carmelita / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / Elías / Jonás / san Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	<i>Spiritus Sanctus. Superveniet in te / Et. virtus Altissimi Obrumbabit tibi // DECOR CARMELI // Per me Reges regnant / in hoc Signo vinces // Ego sum vinus vera. Joam. Cap. 15. V. 7. / Ego sum Panis vivus. Joan. C. 6. 51 // Salus in periculis // BULA / SABAT. / IOAN XXII // Ecce Signum Salutis // Virgini pariturae in Dec. / Carm Decore X. // In sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam / Sponsus procedens de thalamo Psalms. 18. V. 5 // Ave gratia plena // Signum magnum apparuit in Coelo. Apoc. 12 [ ... ] // Populus Israel. // Ecce nubecula parva // Sine labe Concepta. Joann. Patriarc. 44. Jerusal. Lib. instit. Monarch.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794) [2009]: <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición facsimilar (estudio preliminar de Jaime Cuadriello), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.  SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): <i>Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen</i> , Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.  SANTA MARÍA, fray Francisco de (1649): <i>Apología del tomo primero de la Historia general profética de la orden de Nuestra Señora del Carmen en defensa y apoyo de las proposiciones aprobadas y autorizadas por el Supremo Consejo de la Santa general Inquisición</i> , Valencia, Imprenta de Bernardo Nogués.
<b>Bibliografía</b>	CUADRIELLO, Jaime (2009): "De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfra de Nuestra Señora del Carmen", estudio preliminar de la obra, JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición

facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2006): “*Signum magnum, nubecula parva*. María, la Gracia del Carmelo”, *Boletín Guadalupano*, nº 66, México DF, pp. 12-14.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, pp. 563-580.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 170



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría de la Virgen del Carmen
<b>Cód. Iconclass</b>	11I62(Elías)41
<b>Descr. Iconclass</b>	La Virgen se le aparece a Elías. La profecía de la nubecilla
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Acolman
<b>Datación</b>	1795
<b>Ubicación act.</b>	Acolman, museo convento de san Agustín
<b>Dimensiones</b>	50 cm x 30 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	José Ignacio de la Cerda
<b>Personas implic.</b>	Mariano Timoteo de Escandón y Llera Fray Francisco de Jesús María Andrés López
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / nube / estrella / arca de noé / lirio / espada flamígera / altar / arca alianza / espejo / bula / escapulario / rama olivo / lanza-banderola / águila / libro / pluma / hábito carmelita / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / Elías / Jonás / san Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	<i>Spiritus Sanctus. Superveniet in te / Et. virtus Altissimi Obrumbabit tibi // DECOR CARMELI // Per me Reges regnant / in hoc Signo vinces // Ego sum vinus vera. Joam. Cap. 15. V. 7. / Ego sum Panis vivus. Joan. C. 6. 51 // Salus in periculis // BULA / SABAT. / IOAN XXII // Ecce Signum Salutis // Virgini pariturae in Dec. / Carm Decore X. // In sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam / Sponsus procedens de thalamo Psalms. 18. V. 5 // Ave gratia plena // Signum magnum apparuit in Coelo. Apoc. 12 [ ... ] // Populus Israel. // Ecce nubecula parva // Sine labe Concepta. Joann. Patriarc. 44. Jerusal. Lib. instit. Monarch. / Ipsa conteret caput tuum. Gen. C. 3. V. 15.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794) [2009]: <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición facsimilar (estudio preliminar de Jaime Cuadriello), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.  SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): <i>Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen</i> , Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.  SANTA MARÍA, fray Francisco de (1649): <i>Apología del tomo primero de la Historia general profética de la orden de Nuestra Señora del Carmen en defensa y apoyo de las proposiciones aprobadas y autorizadas por el Supremo Consejo de la Santa general Inquisición</i> , Valencia, Imprenta de Bernardo Nogués.
<b>Bibliografía</b>	CUADRIELLO, Jaime (2009): "De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfasis de Nuestra Señora del Carmen", estudio preliminar de la obra, JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición

facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2006): “*Signum magnum, nubecula parva*. María, la Gracia del Carmelo”, *Boletín Guadalupano*, n° 66, México DF, pp. 12-14.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, pp. 563-580.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



## Cat. 171



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría de la Virgen del Carmen
<b>Cód. Iconclass</b>	11I62(Elías)41
<b>Descr. Iconclass</b>	La Virgen se le aparece a Elías. La profecía de la nubecilla
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1795
<b>Ubicación act.</b>	México DF, Galería Windsor
<b>Dimensiones</b>	74'5 cm x 55'5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	José Ignacio de la Cerda
<b>Personas implic.</b>	Mariano Timoteo de Escandón y Llera Fray Francisco de Jesús María Andrés López
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / nube / estrella / arca de noé / lirio / espada flamígera / altar / arca alianza / espejo / bula / escapulario / rama olivo / lanza-banderola / águila / libro / pluma / hábito carmelita / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / Elías / Jonás / san Juan evangelista
<b>Inscripciones</b>	<i>Spiritus Sanctus. Superveniet in te / Et. virtus Altissimi Obrumbabit tibi // DECOR CARMELI // Per me Reges regnant / in hoc Signo vinces // Ego sum vinus vera. Joam. Cap. 15. V. 7. / Ego sum Panis vivus. Joan. C. 6. 51 // Salus in periculis // BULA / SABAT. / IOAN XXII // Ecce Signum Salutis // Virgini pariturae in Dec. / Carm Decore X. // In sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam / Sponsus procedens de thalamo Psalms. 18. V. 5 // Ave gratia plena // Signum magnum apparuit in Coelo. Apoc. 12 [ ... ] // Populus Israel. // Ecce nubecula parva // Sine labe Concepta. Joann. Patriarc. 44. Jerusal. Lib. instit. Monarch. / Ipsa conteret caput tuum. Gen. C. 3. V. 15.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794) [2009]: <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición facsimilar (estudio preliminar de Jaime Cuadriello), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.  SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): <i>Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen</i> , Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.  SANTA MARÍA, fray Francisco de (1649): <i>Apología del tomo primero de la Historia general profética de la orden de Nuestra Señora del Carmen en defensa y apoyo de las proposiciones aprobadas y autorizadas por el Supremo Consejo de la Santa general Inquisición</i> , Valencia, Imprenta de Bernardo Nogués.
<b>Bibliografía</b>	CUADRIELLO, Jaime (2009): "De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfra de Nuestra Señora del Carmen", estudio preliminar de la obra, JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición

facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2006): “*Signum magnum, nubecula parva*. María, la Gracia del Carmelo”, *Boletín Guadalupano*, nº 66, México DF, pp. 12-14.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, pp. 563-580.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 172



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría de la Virgen del Carmen
<b>Cód. Iconclass</b>	11I62(Elías)41
<b>Descr. Iconclass</b>	La Virgen se le aparece a Elías. La profecía de la nubecilla
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, finales
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	74,5 x 55,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Personas implic.</b>	Mariano Timoteo de Escandón y Llera Fray Francisco de Jesús María Andrés López
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / nube / estrella / arca de noé / lirio / espada flamígera / altar / arca alianza / espejo / bula / escapulario / rama olivo / lanza-banderola / águila / libro / pluma / hábito carmelita / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / Elías / Jonás / san Juan evangelista / virtudes teologales / virtudes cardinales
<b>Inscripciones</b>	<i>Spiritus Sanctus. Superveniet in te / Et. virtus Altissimi Obrumbabit tibi // DECOR CARMELI // Per me Reges regnant / in hoc Signo vinces // Ego sum vinus vera. Joam. Cap. 15. V. 7. / Ego sum Panis vivus. Joan. C. 6. 51 // Salus in periculis // BULA / SABAT. / IOAN XXII // Ecce Signum Salutis // Virgini pariturae in Dec. / Carm Decore X. // In sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam / Sponsus procedens de thalamo Psalms. 18. V. 5 // Ave gratia plena // Signum magnum apparuit in Coelo. Apoc. 12 [ ... ] // Populus Israel. // Ecce nubecula parva // Sine labe Concepta. Joann. Patriarc. 44. Jerusal. Lib. instit. Monarch. / Ipsa conteret caput tuum. Gen. C. 3. V. 15.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794) [2009]: <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición facsimilar (estudio preliminar de Jaime Cuadriello), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.  SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): <i>Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen</i> , Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.  SANTA MARÍA, fray Francisco de (1649): <i>Apología del tomo primero de la Historia general profética de la orden de Nuestra Señora del Carmen en defensa y apoyo de las proposiciones aprobadas y autorizadas por el Supremo Consejo de la Santa general Inquisición</i> , Valencia, Imprenta de Bernardo Nogués.
<b>Bibliografía</b>	CUADRIELLO, Jaime (2009): "De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfasis de Nuestra Señora del Carmen", estudio preliminar de la obra, JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): <i>Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen</i> [manuscrito], Edición

facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2006): “*Signum magnum, nubecula parva*. María, la Gracia del Carmelo”, *Boletín Guadalupano*, nº 66, México DF, pp. 12-14.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, pp. 563-580.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



## Cat. 173



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría de la Virgen del Carmen
<b>Cód. Iconclass</b>	11I62(Elías)41
<b>Descr. Iconclass</b>	La Virgen se le aparece a Elías. La profecía de la nubecilla
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1803
<b>Ubicación act.</b>	San Luis Potosí, Museo Francisco Cossío
<b>Dimensiones</b>	46 x 30 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	Francisco Gordillo
<b>Personas implic.</b>	Mariano Timoteo de Escandón y Llera Fray Francisco de Jesús María Andrés López Fray Damián Martínez Galinsoga fray Antonio de San Fermín
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / nube / estrella / arca de noé / lirio / espada flamígera / altar / arca alianza / espejo / bula / escapulario / rama olivo / lanza-banderola / águila / libro / pluma / hábito carmelita / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / Elías / Jonás / san Juan evangelista / virtudes teologales / virtudes cardinales
<b>Inscripciones</b>	<i>Spiritus Sanctus. Superveniet in te / Et. virtus Altissimi Obrumbabit tibi // DECOR CARMELI // Per me Reges regnant / in hoc Signo vinces // Ego sum vinus vera. Joam. Cap. 15. V. 7. / Ego sum Panis vivus. Joan. C. 6. 51 // Salus in periculis // BULA / SABAT. / IOAN XXII // Ecce Signum Salutis // Virgini pariturae in Dec. / Carm Decore X. // In sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam / Sponsus procedens de thalamo Psalms. 18. V. 5 // Ave gratia plena // Signum magnum apparuit in Coelo. Apoc. 12 [... ] // Populus Israel. // Ecce nubecula parva // Sine labe Concepta. Joann. Patriarc. 44. Jerusal. Lib. instit. Monarch. / Ipsa conteret caput tuum. Gen. C. 3. V. 15. //</i> Esta sagrada imagen novísimamente ideada y sacada a la luz por el P. Fr. Francisco de Jesús María y José, carmelita descalzo de la provincia / de san Alberto de México, es una manifiesta expresión del misterio de la purísima Concepción que 900 años antes de nacer María / santísima vio en el Monte Carmelo el grande profeta Elías en aquella nubecilla que dice el 1º de los Reyes, cap. 18, v. 44, y que aprueba / la Iglesia Nuestra Madre en aquellas palabras de su rezo del Carmen en el Breviario Romano que dicen: <i>In eo montis Carmeli loco ubi / Elias olim ascendentem nubeculam virginis typo insignem conspexerat; eidem purissimae Virgini sacellum construxerint.</i> / Expresa también todos los misterios de aquella mujer signo grande (que dice san Juan en el c. 12 v.1 de su Apocalipsis) que apareció en el cielo; / como igualmente lo aprueba nuestro santísimo padre el san Pio VI en el rezo nuevo del Carmen del año de 94 en la <i>Antiph. Ad Benedictus</i> , que dice; / <i>Signum magnum &amp;</i> y por consecuencia

que esta santísima imagen es una victoria manifiesta de todas las herejías aparecidas, presentes y futuras del anticristo / significadas en aquella infernal serpiente de quien pisan y clavan Hijo y Madre con sus gloriosos estandartes y lo confirma la / Iglesia en su oficio diciéndola *cunetas haereses sola interemisti in universo mundo.* //

El ilustrísimo Señor Don fray Damián Martínez Galinsoga, obispo de Tarazona en su decreto de 31 de Marzo de 1798 por convenio que tiene hecho con los ilustrísimos señores obispos de Puebla y Oaxaca concedió 120 días de / indulgencias por cada vez que delante de esta sagrada imagen alabaran a la santísima Trinidad, al santísimo sacramento y a la Purísima Concepción; como también por cada Padre Nuestro y Ave Maria del Rosario y por cada Padre Nuestro y Ave / María que se rezase a cada uno de los santos contenidos en esta estampa que todas suman 8520 días; Esta estampa esta vista examinada y aprovada por el muy reverendo padre fray Antonio de San Fermín, actual provincial del Carmen, calificador del Santo Oficio

#### **Fuentes liter.**

JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794) [2009]: *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen* [manuscrito], Edición facsimilar (estudio preliminar de Jaime Cuadriello), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.

SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): *Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.

SANTA MARÍA, fray Francisco de (1649): *Apología del tomo primero de la Historia general profética de la orden de Nuestra Señora del Carmen en defensa y apoyo de las proposiciones aprobadas y autorizadas por el Supremo Consejo de la Santa general Inquisición*, Valencia, Imprenta de Bernardo Nogués.

#### **Bibliografía**

CUADRIELLO, Jaime (2009): “De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfesis de Nuestra Señora del Carmen”, estudio preliminar de la obra, JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen* [manuscrito], Edición facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.

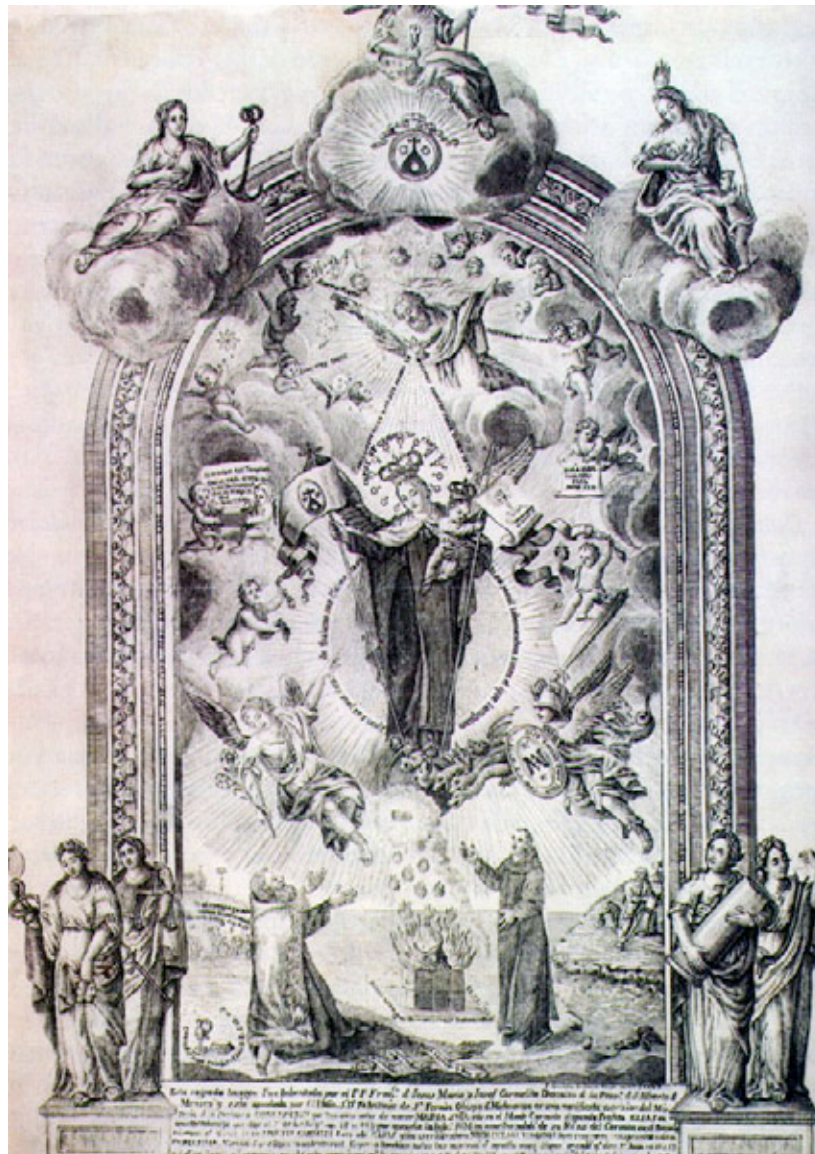
DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2006): “*Signum magnum, nubecula parva*. María, la Gracia del Carmelo”, *Boletín Guadalupano*, nº 66, México DF, pp. 12-14.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen*

y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, pp. 563-580.



## Cat. 174



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría de la Virgen del Carmen
<b>Cód. Iconclass</b>	11I62(Elías)41
<b>Descr. Iconclass</b>	La Virgen se le aparece a Elías. La profecía de la nubecilla
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1829
<b>Ubicación act.</b>	México, colección Isaac Backal

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	Francisco Gordillo
<b>Personas implic.</b>	Mariano Timoteo de Escandón y Llera Fray Francisco de Jesús María Andrés López Fray Damián Martínez Galinsoga fray Antonio de San Fermín
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / orbe / nube / estrella / arca de noé / lirio / espada flamígera / altar / arca alianza / espejo / bula / escapulario / rama olivo / lanza-banderola / águila / libro / pluma / hábito carmelita / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / Elías / Jonás / san Juan evangelista / virtudes teologales / virtudes cardinales
<b>Inscripciones</b>	<i>Spiritus Sanctus. Superveniet in te / Et. virtus Altissimi Obrumbabit tibi // DECOR CARMELI // Per me Reges regnant / in hoc Signo vinces // Ego sum vinus vera. Joam. Cap. 15. V. 7. / Ego sum Panis vivus. Joan. C. 6. 51 // Salus in periculis // BULA / SABAT. / IOAN XXII // Ecce Signum Salutis // Virgini pariturae in Dec. / Carm Decore X. // In sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam / Sponsus procedens de thalamo Psalms. 18. V. 5 // Ave gratia plena // Signum magnum apparuit in Coelo. Apoc. 12 [ ... ] // Populus Israel. // Ecce nubecula parva // Sine labe Concepta. Joann. Patriarc. 44. Jerusal. Lib. instit. Monarch. / Ipsa conteret caput tuum. Gen. C. 3. V. 15. //</i> Esta sagrada imagen fue inventada por el P. Fr. Francisco de Jesús María y José, carmelita descalzo de la provincia de san Alberto / de México y está aprobada por el Illmo. Sr. Don F. Antonio de San Fermín, obispo de Michoacán es una manifiesta expresión del misterio de la purísima Concepción que 900 años antes de nacer María santísima vio en el MONTE CARMELO el grande profeta ELÍAS en / aquella nubecilla que dice el 1º de los Reyes, cap. 18, v. 44, y que aprueba la Iglesia Nuestra Madre en aquellas palabras de su rezo del Carmen en el Breviario / Romano que dicen: <i>In eo montis Carmeli loco ubi Elias olim ascendentem nubeculam virginis typo insignem conspexerat; eidem / PURISSIMAE Virgini sacellum construxerint.</i> Expresa también todos los misterios de aquella mujer signo grande (que dice san Juan en el c. 12 / v.1 de su Apocalipsis) que apareció en el cielo; como igualmente lo aprueba nuestro santísimo padre el san Pio VI en el rezo nuevo del Carmen del año

de 94 / [en la *Antiph. Ad Benedictus*, que dice; / *Signum magnum* & y por consecuencia que esta santísima imagen es una victoria manifiesta de todas las herejías aparecidas, presentes y futuras del anticristo / significadas en aquella infernal serpiente de quien pisan y clavan Hijo y Madre con sus gloriosos estandartes y lo confirma la / Iglesia en su oficio diciéndola *cunetas haereses sola interemisti in universo mundo.*]

#### Fuentes liter.

JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794) [2009]: *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen* [manuscrito], Edición facsimilar (estudio preliminar de Jaime Cuadriello), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.

SANTA MARÍA, fray Francisco de (1630): *Historia general profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez.

SANTA MARÍA, fray Francisco de (1649): *Apología del tomo primero de la Historia general profética de la orden de Nuestra Señora del Carmen en defensa y apoyo de las proposiciones aprobadas y autorizadas por el Supremo Consejo de la Santa general Inquisición*, Valencia, Imprenta de Bernardo Nogués.

#### Bibliografía

CUADRIELLO, Jaime (2009): “De la nubecilla de 1791 al nubarrón de 1810. Una écfrosis de Nuestra Señora del Carmen”, estudio preliminar de la obra, JESÚS MARÍA, fray Francisco de (1794): *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen Santísima del Carmen* [manuscrito], Edición facsimilar, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, Ayuntamiento de Morelia.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2006): “*Signum magnum, nubecula parva*. María, la Gracia del Carmelo”, *Boletín Guadalupano*, nº 66, México DF, pp. 12-14.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2008): “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, pp. 563-580.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



# **Inmaculismo y poder**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 175



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Francisco como <i>atlas seraphicus</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) (Inmaculada) con san Francisco
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con san Francisco
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Empl. original</b>	Puebla, convento de San Francisco, capilla del beato Sebastián
<b>Datación</b>	Siglo XVII, finales
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, convento de San Francisco, capilla del beato Sebastián
<b>Dimensiones</b>	300 cm x 240 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / doce estrellas / orbes / lanza / carro / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Francisco / Felipe IV / príncipe Baltasar Carlos / infante don Carlos / cardenal infante Don Fernando / Carlos V / Felipe II / Felipe III
<b>Inscripciones</b>	<p>AB AUSTRO DEUS // AUSTER // VENI AUSTER <i>Canticum canticorum</i> 4. // AUSTRO SERAPHICUM COELUM // EGREDIMINI FILIAE SYON ET VIBTE REGINAM VESTRAM QUAN LAUDANT. // ASTREA // VADE FRENCISCE REPARA DOMUM MEAM // SURGE AQUILO <i>Canticum canticorum</i> 4 // AB AQUILONE MALUM // [ilegible] // SERAPHICUS ATLAS // A devoción del cano D. Martín [ilegible] contador de [ilegible] Soledad</p>
<b>Fuentes liter.</b>	Cantar de los Cantares
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 176



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Carlos III y Clemente XIII ante la Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) immaculada (+ Carlos III y Clemente XIII)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con Carlos III y Clemente XIII
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, iglesia de san José

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / palma / báculo papal / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Carlos III / Clemente XIII
<b>Inscripciones</b>	<i>Sancta MARIA / Mater DEI // ora pro nobis peccatoribus // nunc. &amp; in hora mortis nostra. Amen</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>MERLO JUÁRES, Eduardo, QUINTANA FERNÁNDEZ, José Antonio (2001): <i>Las iglesias de la Puebla de los Ángeles</i>, 2 vol, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 177



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Inmaculada Concepción con Carlos III como patrona Universal de la monarquía hispánica
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) Inmaculada (+ Carlos III)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción con Carlos III
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, finales
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Soumaya
<b>Dimensiones</b>	504 cm x 865 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / sol / corona / torres Hércules / escudo /
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Carlos III / Hércules / alegoría de Europa
<b>Inscripciones</b>	PATRONA UNIVERSAL DE LOS / REYNOS DE ESPAÑA // <i>UTRUMQUE VIRTUTE PROTEGO.</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>



**Cat. 178****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Inmaculada combatiente
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(combatiente)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción de María (combatiente)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	61,4 cm x 48,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Patricio Morlete Ruiz
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / sol / rindas / llaves / disciplina / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada Concepción
<b>Inscripciones</b>	<i>SUBTILIS DOCTOR SCOTUS // PHILIPPUS IIII / CAROLUS III. // RELIGIO SERAPHICA // ALEXANDER VII / CLEMENTE XIII // Sine lave Concepta / Tota Pulchra</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

## Cat. 179



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Inmaculada combatiente
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(combatiente)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción de María (combatiente)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Luis Potosí
<b>Datación</b>	1779
<b>Ubicación act.</b>	San Luis Potosí, iglesia de la Inmaculada (catedral)

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / sol / riendas / llaves / disciplina / dragón
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada Concepción
<b>Inscripciones</b>	<i>SUBTILIS DOCTOR SCOTUS // PHILIPPUS IIII / CAROLUS III. // RELIGIO SERAPHICA // ALEXANDER VII / CLEMENTE XIII // Sine lave Concepta / Tota Pulchra // El Ill.<sup>mo</sup> Y R.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Fray Ant.<sup>o</sup> / de Jhs. S[ ... ] don Obispo de / Linares Concede 40 dias de / Indulg.<sup>a</sup> a los fieles que devo / tamente Rezaren una Sal / ve ò Ave Maria delante / de esta Soberana Imagen. // año de 1779.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p> <p>SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i>, Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.</p> <p>STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i>, trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.</p>

**Cat. 180****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Glorificación de la Inmaculada
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) Inmaculada (+ personajes)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción (con Carlos III y otros personajes)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Empl. original</b>	México, Real y Pontifica Universidad de México, escalera
<b>Datación</b>	1774
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	504 cm x 865 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	Francisco Antonio Vallejo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patricinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / doce estrellas / orbe / serpiente / espada / pluma / tiara / corona / palma / birrete / lirio / rosas / [...]
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Pablo / santa Catalina / san Juan Nepomuceno / santo Tomás de Aquino / san Luis Gonzaga / Clemente XIV / Carlos III / Núñez de Haro (arzobispo de México) / Bucareli (virrey) / Duns Scoto / [...]
<b>Inscripciones</b>	ORATIO. LII / <i>Nihil est / equale MA- / RIAE. Nihil / arsi Deus / majus MA- / RIAE. // Et scio eius- / modi hominem, / sive in corpore. / sive extra corpus / nescio Deus scit / quoniam raptus / est in paradisum / et audivit ar- / cana verba, que / non licet homi- / ni loqui. Pro hu- / jusmodi gloriabor // Dignare / me lauda / re TE / Virgo Sa- / crata. // MATER Im / maculata / ora pro nobis. // DOM. / MATRI. VIRGINI. IM / MACULATAE. MEX. / ACAD. DE. SUO. F. P. C. / ANNO. APARTU. VIR- GINEO. MDCCCLXXIII // CAROLO III. / QUOD. DIV. DEI GENTRICEM. IMMACULATAM. / UBIQUE. GENTIUM. PRAEDICARI. / CURARIT. OBTINUERIT. EFFECERIT. / REG. MEX. ACAD. L. A. / P. P. P.</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p> <p>RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i>, t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.</p>

**Cat. 181****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Patrocinio de la Inmaculada sobre autoridades civiles, eclesiásticas y jesuitas
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) Inmaculada (+ personajes)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción (con Fernando VI y Benedicto XIV y autoridades novohispanas)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Pinacoteca de la Casa Profesa
<b>Dimensiones</b>	123 cm x 166 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Corona / doce estrellas / sol / tiara /
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Fernando VI / Benedicto XIV / Francisco Rábago (cardenal) / José Rubio y Salinas (arzobispo de México) / Juan Francisco de Oviedo (jesuita) / Francisco Javier Lazcano (jesuita) / Fernando VI / Virrey de Nueva España (Francisco Güemes y Horcasitas, conde de Revillagigedo, o Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de las Amarillas) <sup>1</sup> / miembros de la Real Audiencia
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p>

<sup>1</sup> Cualquiera de estos dos personajes puede ser la figura retrata junto a Felipe VI, pues ambos fueron los virreyes de Nueva España durante el reinado del monarca.



**Cat. 182****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Patrocinio de la Inmaculada a la Iglesia de Puebla
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) Inmaculada (+ personajes)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción (con autoridades iglesia poblana)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, catedral
<b>Dimensiones</b>	304 cm x 901 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José Joaquín Magón
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / luna / corona / [...]
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Santiago / san Pedro / san Miguel / san José / san Pablo / santa Rosa de Lima / autoridades eclesiásticas angelopolitanas [...]
<b>Inscripciones</b>	<i>Gaudeamus omnes in Domino. Erectionem, &amp; Dedicacionem celebrantes Almae hujus Angelopolitanae (olim Tlascalensis) Cathedralis Ecclesiae Primariae, &amp; Antiquioris, totius provinciae Mexicanae: quam illustrisimo D. M. D. F. Julianus Garcez fulgentissima ordinis Praedicatorum stella, Sorbonae Parisorum praeclarissimus Doctor, auctoritate / apostolica Anno MDXXIV. creavit instituti, erexit &amp; postmodum Excellentissimo. Vens Doctor. Domino. Joannes de Palafox &amp; Mendoza (omni laude major) perfecit, &amp; Consecravit. Anno MDCXLIX, in honorem Immaculatae &amp; Purissima Conceptionis Scratissimae Deipara Virginis MARIAE ad populi Angelorum deus, gaudium, conctaque fausta. O Gloria, &amp; gloriato, laetitia, &amp; corona exultationis. Haec ad memoriam Scripta fuere Bono Regente Pastore Yllustrisimo D. Doctor. Domino. Dominico Panthaleone Alvares &amp; Abreu. Arcchi. Episcopus. anno. MDCCL // Regina / Celorum // Regina Israel // Regina / Fecundior // Regina / marty / rum // Regina / Aposto / lorum // Regina / Prophe / tarum // Regina / Patriar / carum // Regina / Angelor / um // Impe / ratrix / de / mentis // Regina / Potentissi / ma // Regina / Pacis // Regina / Jurata // Regina Cordium // Regina / Coronada // Regina ( Perpetua // Regina / Mundi // Reginarum / Regina.</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p>

## Cat. 183



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Patrocinio de la Virgen a los jesuitas
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) Inmaculada (+ jesuitas)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción (con jesuitas)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Empl. original</b>	Tepozotlán, colegio jesuita de San Francisco Javier (hoy Museo Nacional del Virreinato)
<b>Datación</b>	siglo XVIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Doce estrellas / lirio / rosas / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / san Ignacio de Loyola / san Francisco Javier / jesuitas
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p> <p>RUIZ GOMAR, R., SIGAUT, N., CUADRIELLO, J., et ali (2004): <i>Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España</i>, t.II, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.</p>

## Cat. 184



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría de la Inmaculada como Patrona de España y América
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) Inmaculada (+ alegoría España y América)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción (con alegoría de España y América)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1780
<b>Ubicación act.</b>	México, Colegio de San Fernando, iglesia
<b>Dimensiones</b>	350 cm x 349 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Academicismo
<b>Autor</b>	Andrés José López
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Orbe / luna / serpiente / doce estrellas / insignia de la Real Orden Militar de la Inmaculada de Carlos III
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Alegoría de España / Alegoría de América
<b>Inscripciones</b>	PROTECTORA DE LAS ESPAÑAS É INDIAS // LA / ESPAÑA // LA / AMERI / CA.
<b>Bibliografía</b>	<p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.) (2009): <i>Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI-XVIII</i>, vol. 4, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2009): “The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 121-145.</p> <p>MARTÍNEZ, Iván (2005): “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, <i>Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México</i>, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, pp. 123-154.</p>

## Cat. 185



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Inmaculada con los siete Príncipes y la Sagrada Familia
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) Inmaculada (+ siete Príncipes)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción (con los siete Príncipes)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Luís Potosí
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	San Luis Potosí, Museo Francisco Cossío

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / doce estrellas / corazón / estandarte crucífero / lirio / bujeta con colirios / espada / llamas / flores / disciplina / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel / Niño Jesús / Virgen María / san José / san Joaquín / santa Ana
<b>Inscripciones</b>	<i>TOTA PULCHRA ES AMICA MEA / ET MACULA NON EST IN TE. // Tu Joaquín que en la elección / de Dios fuiste designado / danos el don señalado / de sancta resignacion // (...) de Reyna el clamor / al de esclava diste abanze / concédeme que yo alcanza / de la humildad el primor // De celeste integridad / das la flor y fruto hermoso / tu Joseph que eres esposo / de la misma Castidad // Pureza de corazon / das Jesus por ser Esposo / dame tambien amoroso / la pureza de interior // Anna que por tu Costanzia / diste la mejor Aurora / alcanzanos tu señora / virtud de perseberanzia</i>
<b>Fuentes liter.</b>	BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcangel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i> , Madrid, Francisco Nieto y Salcedo. SERRANO, Andrés (1699): <i>Felíz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i> , México. SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i> , Bruselas. VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i> , México, Fr. Rodriguez Lupercio.
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): "La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica", <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133. MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.



## Cat. 186



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Los siete Príncipes
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Soumaya

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	estandarte crucífero / farol / espejo / bujeta con colirios / espada / llamas / flores / disciplina / corona / pez
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	Cristo / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel /
<b>Inscripciones</b>	[prerrogativas siete príncipes][ ... ]
<b>Fuentes liter.</b>	BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i> , Madrid, Francisco Nieto y Salcedo. SERRANO, Andrés (1699): <i>Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i> , México. SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i> , Bruselas. VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i> , México, Fr. Rodriguez Lupercio.
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133. MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.

**Cat. 187****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Diego de Cuentas
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalajara
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Guadalajara, Museo Regional de Jalisco

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Diego de Cuentas
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	cruz / farol / lirio / espada / llamas / flores / disciplina / corona / pez / bastón peregrino
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / Espíritu Santo (antropomorfo) / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel
<b>Fuentes liter.</b>	BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i> , Madrid, Francisco Nieto y Salcedo. SERRANO, Andrés (1699): <i>Felíz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i> , México. SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i> , Bruselas. VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santísima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i> , México, Fr. Rodriguez Lupercio.
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133. MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.

## Cat. 188



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Altar de los siete Príncipes
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Miguel Allende
<b>Empl. original</b>	San Miguel Allende, capilla de San Rafael o la Santa Escuela
<b>Datación</b>	1778
<b>Ubicación act.</b>	San Miguel Allende, capilla de San Rafael o la Santa Escuela
<b>Dimensiones</b>	900 cm x 530 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Baltasar Gómez
<b>Personas implic.</b>	Benito de Silva Francisco Yañes
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tela
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	estandarte guadalupano / farol / espada / llamas / flores / disciplina / corona / pez / bastón de peregrino
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel / Dios Padre / Dio Hijo / Espíritu Santo (antropomorfo) / Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	A devoc. <sup>n</sup> de Be- / nito de Silva y de Fran. <sup>co</sup> / Silvestre yañes y de to- / dos los herm <sup>os</sup> = Fundadores / de la ermandad de la Beatis / sima Trinidad y se acabo es- / te lienzo à 15 de enero / de 178 Años
<b>Fuentes liter.</b>	BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcangel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i> , Madrid, Francisco Nieto y Salcedo.  SERRANO, Andrés (1699): <i>Felíz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i> , México.  SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i> , Bruselas.  VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i> , México, Fr. Rodriguez Lupercio.
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133.  GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.  MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.

**Cat. 189****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de la barca
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato
<b>Dimensiones</b>	85,5 cm x 64 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tela
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	cruz / lirio / espada / llamas / flores / disciplina / corona / pez / bastón de peregrino
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	Virgen / Dios Padre / Dios Hijo / Espíritu Santo (antropomorfo) / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i>, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo.</p> <p>SERRANO, Andrés (1699): <i>Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i>, México.</p> <p>SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i>, Bruselas.</p> <p>VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i>, México, Fr. Rodriguez Lupercio.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i>, n. 1, pp. 117-133.</p> <p>MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i>, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.</p>



**Cat. 190****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Coronación de la Virgen con Trinidad Antropomorfa y los siete Príncipes
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalajara
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Guadalajara, convento de Jesús María, iglesia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	cruz / lirio / espada / llamas / flores / disciplina / corona / pez / bastón de peregrino
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	Dios Padre / Dios Hijo / Dios Espíritu Santo (antropomorfo) / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i>, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo.</p> <p>SERRANO, Andrés (1699): <i>Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i>, México.</p> <p>SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i>, Bruselas.</p> <p>VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i>, México, Fr. Rodriguez Lupercio.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i>, n. 1, pp. 117-133.</p> <p>MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i>, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.</p>

## Cat. 191



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Los siete arcángeles con la Santísima Trinidad y santos
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Tepozotlán
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Tepozotlán, Museo Nacional del Virreinato
<b>Dimensiones</b>	84,5 cm x 105,3 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	estandarte crucífero / lirio / espada / llamas / flores / disciplina / corona / Tobías
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / Virgen María / san José / san Joaquín / santa Ana / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i>, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo.</p> <p>SERRANO, Andrés (1699): <i>Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i>, México.</p> <p>SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i>, Bruselas.</p> <p>VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i>, México, Fr. Rodriguez Lupercio.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i>, n. 1, pp. 117-133.</p> <p>MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i>, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.</p>

**Cat. 192****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Adoración eucarística con los siete Príncipes
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Acolman
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Acolman, museo del exconvento agustino

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	lirio / espada / llamas / flores / disciplina / corona / custodia
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (antropomorfo) / Virgen María / san José / san Joaquín / santa Ana / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel
<b>Inscripciones</b>	[ ... ]
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i>, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo.</p> <p>SERRANO, Andrés (1699): <i>Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i>, México.</p> <p>SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i>, Bruselas.</p> <p>VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i>, México, Fr. Rodriguez Lupercio.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i>, n. 1, pp. 117-133.</p> <p>MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i>, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.</p>

## Cat. 193

**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	P1030362b
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México D.F.
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	estandarte crucífero / bujeta con colirios / espada / llamas / flores / disciplina / corona / pez / bastón de peregrino
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	Dios Padre / Dios Hijo / Dios Espíritu Santo (antropomorfo) / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i>, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo.</p> <p>SERRANO, Andrés (1699): <i>Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i>, México.</p> <p>SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i>, Bruselas.</p> <p>VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i>, México, Fr. Rodriguez Lupercio.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i>, n. 1, pp. 117-133.</p> <p>MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i>, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.</p>



**Cat. 194****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	La Inmaculada Concepción con los siete Príncipes
<b>Cód. Iconclass</b>	73A2352(+5) Inmaculada (+ siete Príncipes)
<b>Descr. Iconclass</b>	Inmaculada Concepción (con los siete Príncipes)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	farol / espejo / flores / disciplina / corona / custodia
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes de la Inmaculada
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Miguel / san Gabriel / [san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel]
<b>Inscripciones</b>	[...]
<b>Fuentes liter.</b>	BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i> , Madrid, Francisco Nieto y Salcedo. SERRANO, Andrés (1699): <i>Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i> , México. SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i> , Bruselas. VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santísima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i> , México, Fr. Rodríguez Lupercio.
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133. MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.

## Cat. 195



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Los siete Príncipes adorando en adoración eucarística
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1750
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Andrés Basteins
<b>Dimensiones</b>	43,5 cm x 33,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	estandarte crucífero / farol / espejo / cáliz / espada / llamas / flores / disciplina / corona / libro de los siete sellos / Sagrados Corazón de Jesús / Sagrado Corazón de María / Sagrado Corazón de José / cruz / vid
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	Dios Padre / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel / Cordero /
<b>Inscripciones</b>	[ ... ]
<b>Fuentes liter.</b>	BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i> , Madrid, Francisco Nieto y Salcedo. SERRANO, Andrés (1699): <i>Felíz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i> , México. SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i> , Bruselas. VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i> , México, Fr. Rodriguez Lupercio.
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): "La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica", <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133. MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.

## Cat. 196



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Retablo de los arcángeles
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Franz Mayer

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Cirio / bujeta con colirios / llamas / flores / corona /
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i>, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo.</p> <p>SERRANO, Andrés (1699): <i>Felíz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i>, México.</p> <p>SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i>, Bruselas.</p> <p>VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santísima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i>, México, Fr. Rodriguez Lupercio.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i>, n. 1, pp. 117-133.</p> <p>MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i>, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.</p>

**Cat. 197****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Exaltación de la labor misional franciscana y del Nombre de Jesús (los siete Príncipes adorando al Nombre de Jesús como patronos de la evangelización)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Empl. original</b>	México, Colegio de San Fernando, iglesia, crucero
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, último tercio
<b>Ubicación act.</b>	México, Colegio de San Fernando, iglesia, crucero

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	escudo / bujeta con colirios / espada / llamas / flores / disciplina / corona / bastón de peregrino / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes partonos de la evangelización
<b>Personajes repr.</b>	Dios Padre / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel
<b>Inscripciones</b>	IHJ
<b>Fuentes liter.</b>	BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcangel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i> , Madrid, Francisco Nieto y Salcedo. SERRANO, Andrés (1699): <i>Felíz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i> , México. SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i> , Bruselas. VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i> , México, Fr. Rodriguez Lupercio.
<b>Bibliografía</b>	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133. MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.
<b>Enlace</b>	La vista completa de esta obra corresponde a la <b>fig. 279</b> .

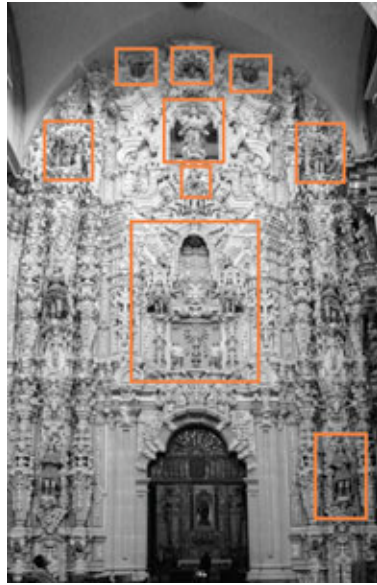


**Cat. 198****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Retablo de los siete Príncipes
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Luis Potosí
<b>Empl. original</b>	San Luis Potosí, iglesia del Carmen, portada capilla de la Virgen del Carmen
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	San Luis Potosí, iglesia del Carmen, portada capilla de la Virgen del Carmen

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Estuco
<b>Género</b>	Portada escultórica
<b>Elementos sgts.</b>	espada / pez / corona de flores / custodia
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / Dios Padre / Dios Hijo / Espíritu Santo (antropomorfo) / san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i>, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo.</p> <p>SERRANO, Andrés (1699): <i>Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i>, México.</p> <p>SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i>, Bruselas.</p> <p>VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i>, México, Fr. Rodriguez Lupercio.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i>, n. 1, pp. 117-133.</p> <p>MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i>, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.</p>





**Cat. 199****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Altar de la Virgen de Guadalupe (los siete Príncipes)
<b>Cód. Iconclass</b>	11G18
<b>Descr. Iconclass</b>	Los siete arcángeles
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guanajuato
<b>Empl. original</b>	Guanajuato, templo de Valenciana, altar de la Virgen de Guadalupe
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Guanajuato, templo de Valenciana, altar de la Virgen de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Madera policromada
<b>Género</b>	Retablo escultórico
<b>Conceptos sgds.</b>	Los siete Príncipes asistentes al trono de Dios
<b>Personajes repr.</b>	san Miguel / san Gabriel / san Rafael / Uriel / Seathiel / Jehudiel / Barachiel
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcangel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i>, Madrid, Francisco Nieto y Salcedo.</p> <p>SERRANO, Andrés (1699): <i>Felíz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i>, México.</p> <p>SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i>, Bruselas.</p> <p>VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i>, México, Fr. Rodriguez Lupercio.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i>, n. 1, pp. 117-133.</p> <p>MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i>, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.</p>
<b>Enlace</b>	Imagen principal del altar de la Virgen de Guadalupe, <b>cat. 221</b> .



**Cat. 200****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San Miguel con estandarte inmaculista
<b>Cód. Iconclass</b>	11G183(+ estandarte Inmaculada)
<b>Descr. Iconclass</b>	El arcángel Miguel (+ con estandarte de la Inmaculada)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	México, colección particular
<b>Dimensiones</b>	165 cm x 105 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Cristóbal de Villalpando
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Coraza / estandarte inmaculista / estrellas
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel / Inmaculada
<b>Inscripciones</b>	QUIS UT DEUS
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>

- Bibliografía**
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, n. 1, pp. 117-133.
- GUTIERREZ HACES, Juana, ÁNGELES, Pedro, BARGELLINI, Clara, RUIZ GOMAR, Rogelio (1997): *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714*, México, Fomento Cultural Banamex, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- MUJICA PINILLA, Ramón (1996): *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.



## Cat. 201



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel con estandarte guadalupano
<b>Cód. Iconclass</b>	11G183(+ estandarte Virgen Guadalupe)
<b>Descr. Iconclass</b>	El arcángel Miguel (+ con estandarte de la Virgen de Guadalupe)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Miguel Allende
<b>Empl. original</b>	San Miguel Allende, capilla de San Rafael o la Santa Escuela
<b>Datación</b>	1778
<b>Ubicación act.</b>	San Miguel Allende, capilla de San Rafael o la Santa Escuela

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Baltasar Gómez
<b>Personas implic.</b>	Benito de Silva Francisco Yañes
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tela
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Estandarte guadalupano
<b>Conceptos sgds.</b>	San Miguel como defensor de la Virgen
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel / Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	BONAFÉ, Rafael (1659): <i>Títulos de Excelencia y oficios de piedad del arcángel S. Rafael uno de los siete asistentes de Dios</i> , Madrid, Francisco Nieto y Salcedo. SERRANO, Andrés (1699): <i>Feliz Memoria de los Siete Príncipes de los Angeles Asistentes al Trono de Dios, y Estimulo a su Utilísima Devoción Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel</i> , México. SERRANO, Andrés (1707): <i>Los siete Príncipes de los Angeles, Validos del Rey del Cielo. Misioneros, y Protectores de la Tierra, con la Práctica de su Devoción</i> , Bruselas. VELASCO, Alonso Alberto de (1682): <i>Semana angélica y recuerdos a la devoción de los Siete Príncipes asistentes al Trono soberano de Dios, que lo consagra a la Santissima Reyna de los Angeles, María señora nuestra</i> , México, Fr. Rodriguez Lupercio.
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133. GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235. MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.
<b>Enlace</b>	Altar de los siete Príncipes (general), cat. 188.

## Cat. 202



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel vence a la bestia con la ayuda de la eucaristía
<b>Cód. Iconclass</b>	11G183(+ Eucaristía)
<b>Descr. Iconclass</b>	El arcángel Miguel (+ con la Eucaristía)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	159,5 cm x 122 (forma oval)

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera (atrib.)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Cáliz / Hostia / cadena / espada / sol / luna / orbe / cruz / alas
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Miguel / Dios Padre / Dios Hijo / Espíritu Santo (paloma) / dragón apocalíptico
<b>Inscripciones</b>	Pereza / Ira / Soberbia / Luxuria / Gula / Avaricia / Envidia
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	<p>DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i>, n. 1, pp. 117-133.</p> <p>GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.</p> <p>MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i>, Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.</p>

## Cat. 203



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel vence a la bestia con la ayuda de la eucaristía
<b>Cód. Iconclass</b>	11G183(+ Eucaristía)
<b>Descr. Iconclass</b>	El arcángel Miguel (+ con la Eucaristía)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Museo Amparo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Custodia / espada / cadena
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel / Guadalupeana / bestia apocalíptica
<b>Inscripciones</b>	S. <sup>r</sup> S. <sup>n</sup> Miguel Arcanjel Primer coronel de la Escuadra de M. <sup>Srna</sup> defien / denos. Ssmo Papa Gregorio XV concedio 100 años de indulgencia a todos los que dijeren Bendita / sea la Purisima Inmaculada Concepcion de la Beatisima Virgen M <sup>a</sup> Junio 4 de 1646 ARJ.
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1 <sup>a</sup> ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133. GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235. MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.

## Cat. 204



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	San Miguel venciendo a la bestia con la ayuda de la eucaristía
<b>Cód. Iconclass</b>	11G183(+ Eucaristía)
<b>Descr. Iconclass</b>	El arcángel Miguel (+ con la Eucaristía)
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular
<b>Dimensiones</b>	89 cm x 70 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Pedro Perea Gusiunum
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tela
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Custodia / espada / cadena
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel / Guadalupana / bestia apocalíptica
<b>Inscripciones</b>	Pereza / Ira / Soberbia / Luxuria / Gula / Avaricia / Envidia
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133. GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235. MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.



**Cat. 205****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	San miguel con estandarte guadalupano
<b>Cód. Iconclass</b>	11G183(+ estandarte Virgen Guadalupe)
<b>Descr. Iconclass</b>	El arcángel Miguel (+ con estandarte de la Virgen de Guadalupe)
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	63 cm x 41,4 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Espada / estandarte guadalupano / estrellas
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	San Miguel / Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel (1648): <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México. <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2009): “La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica”, <i>Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual</i> , n. 1, pp. 117-133. GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235. MUJICA PINILLA, Ramón (1996): <i>Ángeles apócrifos en la América virreinal</i> , Lima (Perú), Fondo Económico de Cultura.

# **Imágenes guadalupanas**



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Cat. 206****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Imagen original de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Empl. original</b>	México, primitiva basílica de la Virgen de Guadalupe
<b>Datación</b>	Siglo XVI, mediados
<b>Ubicación act.</b>	México, Basílica de la Virgen de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	1,75 cm x 1,05 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Técnica</b>	Óleo sobre tela
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Apocalipsis</i>

\* \* \*

BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: *Felicidad de México*, Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.

CABRERA, Miguel (1756): *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México*, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.

CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de (1746): *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima Ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su portentosa imagen del Mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el pasado de 1737. En la angustia que causó la pestilencia que cebada con mayor rigor en los Indios, mitigó sus ardore al abrigo de tanta sombra (...)*, México, Vda. De D. Joseph Bernardo de Hogal.

EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): *María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.

FLORENCIA, Francisco de (1688): *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...*, México.

FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): *El zodiaco mariano*, [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995].

SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

**Bibliografía**

ALBERRO, Solange (1997): “Remedios y Guadalupe: de la unión a la discordia”, en GARCÍA AYLUARDO, Clara, RAMOS MEDINA, Manuel (coord.): *Las manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, INAH / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, Universidad Iberoamericana, pp. 315-329.

ALCALÁ, Luisa Elena (2009): “The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America”, en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

BRADING, David (Selección y estudio introductorio) (2005): *Nueve sermones guadalupanos*, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex.

CUADRIELLO, Jaime (1989): “Los pinceles de Dios Padre”, en *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43.

CUADRIELLO, Jaime (1995): “Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

CUADRIELLO, Jaime (1998): “El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de la Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746”, en *Tiempos de América*, n. 2, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 3-18.

CUADRIELLO, Jaime (1999): “Tierra de prodigios: la ventura como destino”, en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 180-228.

CUADRIELLO, Jaime (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor*.

*La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

FAVROS PETERSON, Jeanette (2005): “Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain”, en *The Americas*, vol. 61, n. 4, pp. 571-610.

GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.

LAIRD, Andrew (2007): “The virgin of Guadalupe and the birth of latin epic in Mexico: Bernardo Ceinos de Riofrío’s *Centonicum virgilianum monimentum*”, en ANDREWS, Jean, COROLEU, Alejandro (ed.): *Mexico 1680. Cultural and Intellectual Life in the ‘Barroco de Indias’*, Bristol, University of Bristol-Hispanic, Portuguese & Latin American monographs, pp. 199-220.

LAFAYE, Jacques (2002): *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, México, Fondo de Cultura Económica [primera ed., (1974): *Quetzalcóatl et Guadalupe. La formation de la conscience nationale au Mexique*, Paris, Éditions Gallimard].

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.

SIGAUT, Nelly (ed.) (2006): *Guadalupe: arte y liturgia. La sillería de coro de la Colegiata de Guadalupe*, (2 tomos), México, Museo de la Basílica de Guadalupe, El Colegio de Michoacán.



**Cat. 207****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Verdadero retrato de la imagen de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1606
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Baltasar de Echave
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
<b>Bibliografía</b>	<p>ALCALÁ, Luisa Elena (1997): “¿Pues para qué son los papeles...?” <i>Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII</i>, <i>Tiempos de América</i>, n. 1, pp. 43-56.</p> <p>ALCALÁ, Luisa Elena (2009): “The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.</p> <p>BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i>, México, Taurus.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (1995): “Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), <i>Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte</i>, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.</p> <p>DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i>, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].</p> <p>DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i>, n. 18, pp. 77-93.</p>

## Cat. 208



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Verdadero retrato de la imagen de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	1790
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, templo de San Felipe Neri

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	barroco
<b>Autor</b>	José de Alzibar
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	Esta Santa Imagen està fielmente Copiada y ar- / reglada à las medidas y numero de Rayos y Estréllas / de su Soberano / Original // <i>NON FECIT TALITER OMNI NATIONI</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i>, Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.</p> <p>CABRERA, Miguel (1756): <i>Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México</i>, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.</p> <p>CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de (1746): <i>Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilíssima Ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santíssima, en su portentosa imagen del Mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el pasado de 1737. En la angustia que causó la pestilencia que cebada con mayor rigor en los Indios, mitigó sus ardore al abrigo de tanta sombra (...)</i>, México, Vda. De D. Joseph Bernardo de Hoyal.</p> <p>EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): <i>María Santísima pintándose milagrosamente en su bellissima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona</i>, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.</p> <p>FLORENCIA, Francisco de (1688): <i>Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...</i>, México.</p> <p>FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): <i>El zodiaco mariano</i>, [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995].</p> <p>SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i>, México, editorial Tradición.</p> <p>ALCALÁ, Luisa Elena (1997): “¿Pues para qué son los papeles...?”</p>

### Bibliografía

Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”, *Tiempos de América*, n. 1, pp. 43-56.

ALCALÁ, Luisa Elena (2009): “The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America”, en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1995): “Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Cat. 209****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Verdadero retrato de la imagen de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Zacatecas
<b>Datación</b>	1779
<b>Ubicación act.</b>	Zacatecas, iglesia del Guadalupito

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Alzibar
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	Esta Santa Imagen està fielmente Copiada y ar- / reglada à las medidas y numero de Rayos y Estréllas / de su Soberano Original
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i>, Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.</p> <p>CABRERA, Miguel (1756): <i>Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México</i>, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.</p> <p>CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de (1746): <i>Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilíssima Ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santíssima, en su portentosa imagen del Mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el pasado de 1737. En la angustia que causó la pestilencia que cebada con mayor rigor en los Indios, mitigó sus ardore al abrigo de tanta sombra (...)</i>, México, Vda. De D. Joseph Bernardo de Hogal.</p> <p>EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): <i>María Santísima pintándose milagrosamente en su bellissima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona</i>, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.</p> <p>FLORENCIA, Francisco de (1688): <i>Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...</i>, México.</p> <p>FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): <i>El zodiaco mariano</i>, [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995].</p> <p>SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i>, México, editorial Tradición.</p> <p><b>Bibliografía</b> ALCALÁ, Luisa Elena (1997): “¿Pues para qué son los papeles...?” Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”,</p>



*Tiempos de América*, n. 1, pp. 43-56.

ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America", en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1995): "Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?", en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (2001): "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): "Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera", *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): "Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los 'verdaderos retratos' marianos como imágenes de sustitución afectiva", *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): "Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura", en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Cat. 210****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Verdadero retrato de la imagen de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Empl. original</b>	Querétaro, templo de la congregación
<b>Datación</b>	1759
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, templo de la congregación

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	TOCADA
<b>Fuentes liter.</b>	BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i> , Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.

CABRERA, Miguel (1756): *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México*, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.

CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de (1746): *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima Ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su portentosa imagen del Mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el pasado de 1737. En la angustia que causó la pestilencia que cebada con mayor rigor en los Indios, mitigó sus ardore al abrigo de tanta sombra (...)*, México, Vda. De D. Joseph Bernardo de Hogal.

EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): *María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.

FLORENCIA, Francisco de (1688): *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...*, México.

FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): *El zodiaco mariano*, [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995].

SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

**Bibliografía** ALCALÁ, Luisa Elena (1997): “¿Pues para qué son los papeles...?” Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”,

*Tiempos de América*, n. 1, pp. 43-56.

ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America", en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1995): "Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?", en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (2001): "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): "Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera", *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): "Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los 'verdaderos retratos' marianos como imágenes de sustitución afectiva", *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): "Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura", en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 211



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Verdadero retrato de la imagen de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1748
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	193,7 cm x 110,8 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	<i>Eridus intersum cogit ationibus Prov. 8. V. 12.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i> , Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga. CABRERA, Miguel (1756): <i>Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México</i> , México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso. CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de (1746): <i>Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima Ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su portentosa imagen del Mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el pasado de 1737. En la angustia que causó la pestilencia que cebada con mayor rigor en los Indios, mitigó sus ardore al abrigo de tanta sombra (...)</i> , México, Vda. De D. Joseph Bernardo de Hoyal. EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): <i>María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona</i> , México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana. FLORENCIA, Francisco de (1688): <i>Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...</i> , México. FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): <i>El zodiaco mariano</i> , [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995]. SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. <b>Bibliografía</b> ALCALÁ, Luisa Elena (1997): “¿Pues para qué son los papeles...?” Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”,



*Tiempos de América*, n. 1, pp. 43-56.

ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America", en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1995): "Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?", en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (2001): "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): "Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera", *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): "Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los 'verdaderos retratos' marianos como imágenes de sustitución afectiva", *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): "Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura", en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 212



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Verdadero retrato de la imagen de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	1759
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, convento de Santa Clara, altar Virgen de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	NON FECIT TALITER OMNI NATIONI
<b>Fuentes liter.</b>	BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i> , Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.

CABRERA, Miguel (1756): *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México*, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.

CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de (1746): *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima Ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su portentosa imagen del Mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el pasado de 1737. En la angustia que causó la pestilencia que cebada con mayor rigor en los Indios, mitigó sus ardore al abrigo de tanta sombra (...)*, México, Vda. De D. Joseph Bernardo de Hogal.

EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): *María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.

FLORENCIA, Francisco de (1688): *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...*, México.

FLORENCIA, Francisco de, DE OVIEDO, Juan Antonio (1755): *El zodiaco mariano*, [ed. de RUBIAL GARCÍA, Antonio, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995].

SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

**Bibliografía** ALCALÁ, Luisa Elena (1997): “¿Pues para qué son los papeles...?” Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”,

*Tiempos de América*, n. 1, pp. 43-56.

ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America", en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1995): "Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?", en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (2001): "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): "Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera", *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): "Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los 'verdaderos retratos' marianos como imágenes de sustitución afectiva", *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): "Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura", en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 213



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Miguel Allende
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	San Miguel Allende, iglesia de Santa Ana

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

### Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



## Cat. 214



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con los cuatro evangelistas
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	148 cm x 105 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Mateo evangelista / san Marcos evangelista / san Lucas evangelista / san Juan evangelista / Dios Padre
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.  MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.

## Cat. 215



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Guadalupe, antiguo Colegio de Propaganda Fide, escalera

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana / indio Juan Diego
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

**Bibliografía** BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.

## Cat. 216



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Museo Amparo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

**Bibliografía** BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.

**Cat. 217****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, Museo de la Virgen de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

**Bibliografía** BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.



## Cat. 218



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Museo Amparo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / águila / nopal
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

### Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 219



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con santos
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1692
<b>Ubicación act.</b>	Madrid, Museo de América

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	enconchado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / rey David / san Juan evangelista / san Juan Bautista / san Francisco de Asís / san Juan de la Cruz / san Joaquín / santa Ana / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 220



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga / rey David
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93. MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.

## Cat. 221



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Verdadero retrato de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guanajuato
<b>Empl. original</b>	Guanajuato, templo de Valenciana, altar de la Virgen de Guadalupe
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Guanajuato, templo de Valenciana, altar de la Virgen de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	Está fielmente copiada y arreglada en todos sus tamaños, numero [...] ]
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93. MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.
<b>Enlace</b>	Imagen en altar coronado con los siete Príncipes, <b>cat. 199.</b>



## Cat. 222



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Altar guadalupano en el que se revive la tercera aparición de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	103,2 cm x 78 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

### Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.

## Cat. 223



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Retablo de la Virgen de Guadalupe con san Juan Bautista, fray Juan de Zumárraga y san Juan Diego
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	56 cm x 44 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / san Juan bautista / fray Juan de Zumárraga
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]

### Bibliografía

- BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.
- CUADRIELLO, Jaime (1999): *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, t.I, México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM.
- CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.
- CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.
- DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 224



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El tabernáculo de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1756
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	29 cm x 19,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José Benito Ortuño
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / águila / nopal
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / rey David / fray Juan de Zumárraga / monarca / papa
<b>Inscripciones</b>	NON FECIT / TALITER / OMNI / NATIONI / [...]
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 225



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1765
<b>Ubicación act.</b>	México, Colecciónn Rodrigo Rivero Lake
<b>Dimensiones</b>	31,2 cm x 22,1 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga / Dios Padre
<b>Inscripciones</b>	María santísima concebida / sin mancha de pecado original
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.



## Cat. 226



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1658

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Pedro de Villafranca
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Inscripciones</b>	N <sup>A</sup> S <sup>A</sup> DE GUADALUPE / DE MEXICO
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1 <sup>a</sup> ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 227



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con apariciones y vista de Tepeyac
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México D.F.
<b>Datación</b>	1760
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	71,2 x 52,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
	TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.
	[ ... ]

### Bibliografía

- BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.
- CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.
- CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.
- DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.
- MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Inscripciones</b>	NON FECIT TALITE OMNI NATIONI
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[ ... ]

### Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.

## Cat. 229



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	251 cm x 167,7 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / águila / nopal / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga / san Juan evangelista / san Miguel / san Gabriel / lirio
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.  MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.
<b>Enlace</b>	Detalle de esta obra en ficha <b>cat. 13</b> .



## Cat. 230



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Museo Amparo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / torre de David / puerta del cielo
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

### Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.

## Cat. 231



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular
<b>Dimensiones</b>	101 cm x 80 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / torre de David / puerta del cielo
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Inscripciones</b>	NON FECIT TALITER OMNI NATIONE
<b>Fuentes liter.</b>	CABRERA, Miguel (1756): <i>Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México</i> , México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.

SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

## Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 232



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Morelia
<b>Empl. original</b>	Valladolid (hoy Morelia), catedral, portada lateral
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Morelia, catedral, portada lateral

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura en piedra
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / torre de David / puerta del cielo
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

### Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 233



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1780, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Andrés Blyden
<b>Dimensiones</b>	69 cm x 55 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Sebastián Salcedo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / torre de David / puerta del cielo
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Inscripciones</b>	NON FECIT TALITER OMNI NATIONI
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
	TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.
	[...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.
	CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.
	CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.
	DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].
	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.



## Cat. 234



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1702
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	129,2 cm x 105,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implic.</b>	Mariano Antonio Anastacia Micaela
<b>Técnica</b>	Imagen de devoción
<b>Género</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / torre de David / puerta del cielo
<b>Elementos sgts.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Conceptos sgds.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Personajes repr.</b>	Imagen de devoción
<b>Inscripciones</b>	A devoción de Mariano Antonio y de su esposa / Anastacia Micaela. Se acabó en 21 de Noviembre de 1702
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 235



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Franz Mayer
<b>Dimensiones</b>	40 cm x 30 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tela
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / escalera / huerto cerrado
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / san Juan evangelista / Jacob / Juan Bernardino
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 236



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con escenas de las apariciones
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	227,8 cm x 151,2 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tela
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas /
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga / Espíritu Santo (paloma) / Juan Bernardino
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 237



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Imagen de la Virgen de Guadalupe con las armas mexicanas y vista de la Plaza Mayor de México
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Madrid, Biblioteca Nacional

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Mena
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / águila / nopal
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	EN GUADALUPE MARIA / de la Gran Mexico es GUIA
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
	TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.
	[...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.
	CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.
	CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.
	DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].
	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.



## Cat. 238



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Virgen de Guadalupe intercede por la epidemia de Matlazahuatl de 1737
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1743
<b>Ubicación act.</b>	México, Basílica de Guadalupe, Biblioteca Lorenzo Boturini
<b>Dimensiones</b>	26,8 cm x 18 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ibarra Baltasar Troncoso
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas /
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	<i>PEETAM in fslutem urvis missm. Plus in Numa. // Juridis haud florens oculos deludat Imago; / Aerea sub trino Pelta colore latet. / Quae, fallente Numâ, fuit agrae fabula Romae, / Mexiceî casûs edocet ampla fides. / Nempe novi pariter mundi caput altera Roma, / E coelo PELTAM Mexicus aegra tulit. / a domini ancilla ANCILLE hoc, tibi, Mexice, gratia / Aispicor et scutum, nobile stemma tuum.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	CABRERA Y QUINTERO, Cayetano de (1746): <i>Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilísima Ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santísima, en su portentosa imagen del Mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal el año de 1531, y jurada su principal patrona el pasado de 1737. En la angustia que causó la pestilencia que cebada con mayor rigor en los Indios, mitigó sus ardore al abrigo de tanta sombra (...), México, Vda. De D. Joseph Bernardo de Hoyal.</i> SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

MUES ORTS, Paula (2006): *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, serie Estudios en torno o al arte, nº 1, México, Museo de la Basílica de Guadalupe.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 239



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	<i>Non fecit taliter omni nationi</i>
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[ ... ]

### Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 240



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	* Nra. Sra. de Guadalupe de México * // Concedemos cuarenta dias de Indulgencia à todas las / religiosas, q haziendo profunda humillacin â esta sentissi- / ma imagen se hallaren presentes á oir leer su Regla en la co- / munidad, y a cada una siempre que en particular la leyerá con / afectoso animo de observarla, y cumplirla. // Frnacisco Arçobispo de Mexcico. // EL GRABADO MAS ANTIGUO DE LA VIRGEN DE GUADALUPE AÑO DE 1635
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios histórios guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.



## Cat. 241



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / torre de David / puerta del cielo
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Inscripciones</b>	NON FECIT TALITER / OMNI NATIONI
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[ ... ]

### Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia", en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): "Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera", *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): "Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los 'verdaderos retratos' marianos como imágenes de sustitución afectiva", *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 242



### Datos de enunciado único

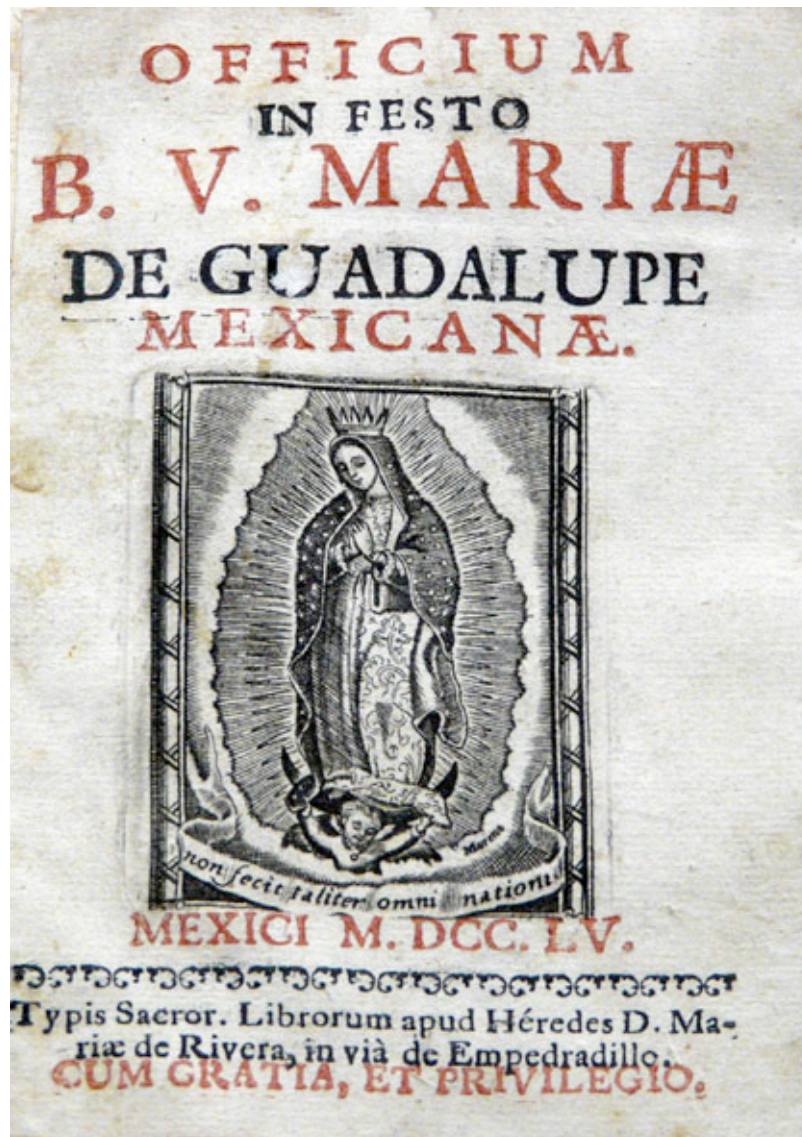
<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / rosas / torre de David / puerta del cielo
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga
<b>Inscripciones</b>	NON FECIT TALIT <sup>R</sup> / OMNINATIONI
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
	TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.
	[ ... ]

### Bibliografía

- BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.
- CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.
- CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.
- DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Portada del <i>Officiom in Festo B. V. Mariae de Guadalupe Mexicanæ</i>
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1755
<b>Ubicación act.</b>	México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Portada de libro
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	OFFICIUM / IN FESTO / B. V. MARIAE / DE GUADALUPE / MEXICANAE // MEXICI M. DCC. LV. // <i>Typis Sacror. Librorum apud Héredes D. Ma- / riae de Rivera, in vià de Empedradillo // CUM GRATIA, ET PRIVILEGIO.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 244



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe intercede por un devoto
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Roma
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Nicola Massalli
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / barco
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / demonios
<b>Inscripciones</b>	<i>Mexicum tolum Patrocinio Virginis, demonio obses= / sis Samper liberum issolem peregrè advenientibus Salus</i>
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.



## Cat. 245



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Verdadero retrato de Nuestra Señora de Guadalupe, abogada de temblores
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México D.F.
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	12 cm x 7,9 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	Aboga <sup>a</sup> de Temblores
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[ ... ]

**Bibliografía**

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 246



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / leon / torres / tiara
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Inscripciones</b>	NON FECIT TALITER / OMNI NATIONI
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
	TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.
	[ ... ]

### Bibliografía

- BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.
- CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.
- CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.
- DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

**Cat. 247****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe, portada lateral iglesia de San Agustín, Oaxaca
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Oaxaca
<b>Empl. original</b>	Oaxaca, Iglesia de San Agustín, portada lateral
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	Oaxaca, Iglesia de San Agustín, portada lateral

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura en piedra
<b>Género</b>	Imagen de portada
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

**Bibliografía** BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 248

**Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Morelia
<b>Empl. original</b>	Morelia
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Morelia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	escultura
<b>Género</b>	Imagen callejera
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

**Bibliografía** BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.



**Cat. 249****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura en madera
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

**Bibliografía** BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

**Cat. 250****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	7-012 (ver Artes de México p. 40)
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	57 cm x 27,5 cm x 17 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura en piedra
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

**Bibliografía** BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

**Cat. 251****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	Siglo XVII
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Museo Amparo

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura en madera
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

**Bibliografía** BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

**Cat. 252****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura en madera
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

### Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.



**Cat. 253****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	44,8 cm x 19,2 cm x 12,7 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Escultura en cerámica talaverana
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

**Bibliografía**

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 254



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe sobre las armas mexicanas con san Juan evangelista y Juan Diego
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Madrid, Biblioteca Nacional

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel de Villavicencio
<b>Personas implic.</b>	Felipe Zuñiga y Ontiveros
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana / san Juan evangelista / Juan Diego
<b>Inscripciones</b>	<i>Et audivi vocem magnum in Coelo dicentem: nunc facta est Salus, &amp; virtus &amp; regnum Dei nobis, &amp; potestas cristi eius quia proiectus est / actuator fratrum, nostrorum qui accusabat illis ante conspectum Dei nostri die, ac nocte V. 10. // Et date sunt mulieri alae aquila magnae ut vola / verit in desertum in locum suum ubi alitur per tempos / temporis a save serpentis. V. 14. // Et audivit terra mulierem &amp; aperuit terra o / suum et absorbit quod misti / Draco de ore suo v. 16 // et misit serpens ex ore suo post mulierem aquam / tamquam flumen ut eam faceret trahi a flumine V. 16 // et signum magnum paruit in caelo mulier amicta sole et luna sub / pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim. Apcc. C. 12.V.1. / et mulier fugit in solitudinem ubi habet locum paratum a Deo / ut ibi pascant illam diebus mille ducentis sexaginta. V.6.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> ,

México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 255



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe sobre las armas mexicanas con san Juan evangelista y Juan Diego
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Orizabal
<b>Empl. original</b>	Orizabal, templo de San Felipe Neri, portada
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Orizabal, antiguo templo de San Felipe Neri (hoy santuario Virgen de Guadalupe), portada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implic.</b>	Miguel de Villavicencio Felipe Zuñiga y Ontiveros
<b>Técnica</b>	Escultura en relieve
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Juan evangelista / Juan Diego
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.



## Cat. 256



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Visión de san Juan en Patmos-Tenochtitlán con san José, san Juan Nepomuceno y la Santísima Trinidad
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1771
<b>Ubicación act.</b>	México, Colección Daniel Liebsohn
<b>Dimensiones</b>	84,5 cm x 44,7 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Francisco Antonio Vallejo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / pluma / palma / águila / tintero
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Juan evangelista / san José / san Juan Nepomuceno / san Miguel / san Rafael / Trinidad (antropomorfa)
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en <i>Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana</i> , [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 257



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Imagen de jura de la Virgen de Guadalupe como patrona de la ciudad de México
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1778
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	126,4 cm x 96,2 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José de Ribera y Argomanis
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / águila / nopal / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga / alegoría de Nueva España
<b>Inscripciones</b>	<i>Karpit America flores aperiabit C. 70 F. 82 // NON FECIT TALITER OMNI NATIONI // V. R.º S.ª Mªria, Virgen, de Guadalupe, Patroná, Principal de Nueva España Jurada, En Mexico, / En 27 Abril año de la Epidemia de 1737</i>
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 258



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Nuestra Señora de Guadalupe de México, patrona de Nueva España
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	201 cm x 121 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / águila / nopal / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga / alegoría de Europa / alegoría de América
<b>Inscripciones</b>	NON FECI TALITER OMNI MANTIONI / EUROPA / AMERICA
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 259



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	La Virgen de Guadalupe como fuente de la Divina Gracia con las personificaciones de Nueva España y Castilla
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1755, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, colección Felipe Siegel, Ana y Andrés Siegel
<b>Dimensiones</b>	114 cm x 104,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / fuente
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / alegoría de Nueva España / alegoría de Castilla
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.
	CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.
	CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.
	DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].
	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.



## Cat. 260



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1754-1758, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	84,5 cm x 62,2 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Joseph Sebastian Klauber Johann Baptist Klauber
<b>Técnica</b>	grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / águila / nopal / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga / alegoría de Nueva España / alegoría de la Iglesia
<b>Inscripciones</b>	MARIA / SS. DE MEXICO. / Patronam // NON FECIT TALI / TER / OMNI / NATIONE // STEMMA MEXIC. / IMPER / CO= / LAATUR / OFFICIO / ET MISSA. 7/ BENED. / XIV // MARIA in culmine clivi prope / Mexi= / cum visibilis, Indo, / petit ab Episcopo tem= / plum. // Ponite arcam in Sanctuario. / 2. Paral. 35. // indo pro patruo / salllutem / promittit. // Qui crédito in me, non morientur // MARIA Episcopo mittit Rosas in me- / dia Hyeme / pro Signo // Nemo haec Signa, / nisi Deus cu meo. Ioane. 3. // In Pallio Indi expressa coram // Episcopo inter rosas. // Imago Mariana comparet. // AVE / REGINA // CONF. / 7 APOST. // PATRIAR // REGINA // ANGE- / LORUM // PROPH. // MARTYR // VIRGIN // REGINA SS. OMNIUM // Mors Illia non Domi= nabitur. Rom. 6. // SA -/ LUS / IN- / FIR. // Quasi flos rosarum in diebus / vernis. Eccl. 50. // ROSA MYSTICA // Venti et mare obediunt. / Illia. Matth. 8. // STELLA / MARIS / AVE // Stella in medio nebulae. // Eligo te in Dominam. // MARIA quaerenti Sacramenta / 7 Advocatam / Ipsa conteret Caput tuum. Gen. 3 // Contra / Daemoni- / acos. // Eunti Indo, cui nomen Ioannes Didacus, / per radices monticuli Tria milliaria ab Imperiali Urbe MEXICO / dissiti palam DEI para apparet, Rubens Episcopo, nuntiare, ut eo loci sibi / Templum aedificet. Obtemperat Indus. Episcopus Signum desiderat. Cujus gratia / aridi clivi saxa repente germinant Rosas, die 12 Decembris anno 1531. Maria / eas propria aptat manu in Ruriculae Ayate (Genus illud pallii est asperioribusm filis, forami= / nibus pleni, ut subjectun indicat Schema) Tradditurus homo Praesuli Rosas pallium d[e]orsum ex= / tendit. Nonnullae cadunt Ro[sas], et aliis quidem Rosis miro [...] o texta, pictaque cod[...]mmet pallio [ap]paret / DEI parae Imago, ut hodiedum cernitur, quin ducentos post annos umquam marcescat, quinve multitudo fo[...]mi, / =num totam Picturam occupans, aut Faciem, aut ipsum perfectionem, et raram pulchritudinem in minimo violet
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del</i>

*Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

## **Bibliografía**

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 261



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre la Nueva España
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1779
<b>Ubicación act.</b>	Denver, Museo de Arte de Denver

## Datos de enunciado múltiple

### Cultura

**Autor** Sebastián Salcedo

**Personas implic.** Joseph Sebastian Klauber  
Johann Baptist Klauber

**Técnica** Óleo sobre lámina de cobre

**Género** Imagen de devoción

**Elementos sgts.** Sol / estrellas / luna / águila / nopal / serpiente

**Conceptos sgds.** Imagen *acheiropoietas*

**Personajes repr.** Guadalupana / indio Juan Diego /fray Juan de Zumárraga / alegoría de Nueva España / alegoría de la Iglesia

**Inscripciones** [...]

**Fuentes liter.** SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[...]

### Bibliografía

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 262



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1756, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Soumaya
<b>Dimensiones</b>	58 cm x 42,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera (atrib.)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas /
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / indio Juan Diego / fray Juan de Zumárraga / Virgen del Loreto / Nuestra Señora de la misericordia de Panamá / Virgen del Rosario / Virgen del Carmen / Virgen de los Remedios / Nuestra señora de Soterraña / Inmaculada Concepción de las Preladas / Virgen de la Luz / Virgen de la Misericordia / Benedicto XIV / Juan Gómez de Parada (obispo) / Juan Francisco López (jesuita, procurador) / Cayetano Antonio de Torres Tuñón / Luis Antonio de Torres Tuñón / Luis Antonio de Torres Quintero
<b>Inscripciones</b>	Nuestra Señora d. Loreto // Nuestra Señora de el Refugio. // Nuestra Señora de la Misericordia de la Ciudad de Panamá // Nuestra Señora de el Rosario. // Nuestra Señora de los Remedios. que se venera en su Santuario, extramuros. De Mexico // Nuestra Señora de la Misericordia que se venera en la Iglesia de Señoras. Religiosas Capuchinas [de México] // Nuestra Señora de la Concepción, que se venera en el Choro de Señoras. Religiosas Capuchinas de Mexico // Nuestra Señora de Soterraña / Nuestra Señora de el Carmen // PATRONA NOVAE HISPANIAE // Benedictus / XIV / Non este qui- / dem.
<b>Fuentes liter.</b>	CABRERA, Miguel (1756): <i>Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México</i> , México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.  SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1966): <i>El pintor Miguel Cabrera</i> , México, Instituto Nacional de Antropolgía e Historia.  CUADRIELLO, Jaime (1998): “El discurso de la ceremonia de



jura: un estatuto visual para el reino de la Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746”, en *Tiempos de América*, n. 2, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 3-18.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

TOVAR DE TERESA, Guillermo (1995): *Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la Reina Celestial*, México, Invermexico.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 263



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Patente de la Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe de la iglesia de Santa Catalina Mártir de México
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	31 cm x 20,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	barroco
<b>Personas implic.</b>	José de Vera
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / devotos
<b>Inscripciones</b>	A devoción de D.º Joseph de Vera thesorero de esta Cofra / dia
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
	TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.
	[...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.
	CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.
	CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.
	DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].
	DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 264



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Retrato de la familia de los condes de Nuestra Señora de Guadalupe de Peñasco a los pies de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1771
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular
<b>Dimensiones</b>	198 cm x 159 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implic.</b>	Condes de Nuestra Señora de Guadalupe
<b>Técnica</b>	Óleo sobre tela
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / familia de los condes de Nuestra Señora de Guadalupe de Peñasco
<b>Inscripciones</b>	<i>Leva in circuito oculos tuos, et vide: Isias. Cp. 60. // Leva in circuito oculos tuos, et vide: Isias. Cp. 60.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en <i>Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana</i> , [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 265



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Alegoría de la declaración pontificia del patronato guadalupano
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular
<b>Dimensiones</b>	148 cm x 86 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana / Benedicto XIV / Fernando VI
<b>Inscripciones</b>	Viva Copia de la Co / pia Viva de Maria / S.ma en su imagen / de Guadalupe: decla / rada Patrona de la / Nueva España. con / autoridad apostol / ica por la Santid / ad del S. Benedicto / XIV. en 24 de Abril. / de 1754
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en <i>Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana</i> , [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.



## Cat. 266



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Patrocinio de la Virgen de Guadalupe y san Jerónimo sobre el convento de San Jerónimo de Puebla y el obispo Domingo Pantaleón Álvarez Abreu
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	1754, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Museo Regional
<b>Dimensiones</b>	247 cm x 293 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	José Joaquín Magón
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Jerónimo / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / Domingo Pantaleón Álvarez Abreu (obispo)
<b>Inscripciones</b>	<i>Non fecit Taliter / omni nationi // Flores aparuerunt in terra Nostra // Salus infirmorum // Ora pronobis // Signum magnum aparuit in Coelo // Salus infirmorum // Ora pronobis // A devoción de la M. R. M. Maria Ma[ ... ] el[ ... ] // B[ ... ]mo. S. r[ ... ] PANTALEÓN [ ... ]</i>
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en <i>Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana</i> , [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Patrocinio de la Virgen de Guadalupe sobre la congregación franciscana del Colegio de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas
<b>Empl. original</b>	Guadalupe, Zacatecas (México)
<b>Datación</b>	Guadalupe, Colegio de Propaganda Fide, escalera
<b>Ubicación act.</b>	1765
<b>Dimensiones</b>	Guadalupe, antiguo Colegio de Propaganda Fide, escalera

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera
<b>Personas implic.</b>	Jacinto María Beltrán Barnuevo María Loreto Beltrán Barnuevo Ignacia Beltrán Barnuevo Anna Manuela Beltrán Barnuevo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Francisco / fray Margil de Jesús / franciscanos
<b>Inscripciones</b>	FLORES APARUERUNT IN TERRA NOSTRA . // NON FECIT TALITER OMNI NATIONI // A devoción de los herederos, è hijos de el Capitan reformado D. <sup>n</sup> Joseph Beltran Barnuevo. / el D. <sup>r</sup> D. <sup>n</sup> Luis. D. <sup>n</sup> Jacinto Maria. D. <sup>a</sup> Maria Loreto, D. <sup>a</sup> Ignacia, y D. <sup>a</sup> Anna Manuela Beltran Barnuevo.
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios histórios guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en <i>Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana</i> , [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

## Cat. 268



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Patrocinio de la Virgen de Guadalupe sobre los estudiantes de los Reales Colegios de San Ignacio y San Jerónimo de Puebla
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Puebla
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, último tercio
<b>Ubicación act.</b>	Puebla, Benemérita Universidad Autónoma
<b>Dimensiones</b>	340 cm x 212 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Francisco Castillo
<b>Personas implic.</b>	Francisco José de Ysunza
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / estudiantes
<b>Inscripciones</b>	<i>Post lachrymas fructus // Ex fructibus Honos // Plures para una Corona // Matris se subjacent umbral // Haud Hyeme: minus // AEstate. // [A devoción y ex]pensas, y solicitud del B. D. Francisco Jose de Ysunza, u de los vente / [Discípulos, con qu]e cerró el Curso de Artes, á que dio principio el dia 18 de Oc- / [tubre de 86 y finalizó el 12 d]e Noviembre de 1788 bajo los auspicios de Maria Santissi- / [ma en su advocación de Guadalupe:] á quien le c[o]nsagran humildes, este testimonio public[o] d[ ... ] su reconocimiento.</i>
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios histórios guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 269



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Coronación de la Virgen de Guadalupe con san Francisco como atlante
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	80,2 cm x 65,8 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol luna / estrellas / corona / cruz / orbes
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana / san Francisco / san Juan evangelista / Duns Scoto / san Joaquín / santa Ana / san José / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en <i>Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana</i> , [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Escudo de monja con la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	Colección particular

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Francisco Antonio Vallejo
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lámina de cobre
<b>Género</b>	Escudo de monja
<b>Elementos sgts.</b>	Sol luna / estrellas / corona / cruz / libro / calavera / crucifijo
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Ignacio / san Francisco Javier / san Francisco de Borja / san Luis Gonzaga / mártires jesuitas [...]
<b>Inscripciones</b>	AD / MAIOR / DEI / GLO / RIAM
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [...]
<b>Bibliografía</b>	ARMELLA DE ASPE, Virginia, TOVAR DE TERESA, Guillermo (1993): <i>Escudos de monjas novohispanas</i> , México, Grupo GUSTA.  BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

**Cat. 271****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Indio Juan Diego con el ayate milagrosa o Virgen de Guadalupe de la Jura o del patronato,
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1727
<b>Ubicación act.</b>	México, Catedral Metropolitana
<b>Dimensiones</b>	122 cm x 91 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de altar
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / rosas / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / Juan Diego
<b>Inscripciones</b>	En doze de diziembre de 1531
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios histórios guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[ ... ]

**Bibliografía** BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1998): “El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de la Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746”, en *Tiempos de América*, n. 2, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 3-18.

CUADRIELLO, Jaime (1999): “Tierra de prodigios: la ventura como destino”, en *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 180-228.

CUADRIELLO, Jaime (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

## Cat. 272



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Imagen de Jura de la Virgen de Guadalupe como patrona de la ciudad de México
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	1746, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	126,4 cm x 96,2 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / rosas / corona / león / águila / nopal / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / Juan Diego / alegoría de Nueva España / alegoría de Castilla
<b>Inscripciones</b>	El patrocinio de Nuestra Señora de Guadalupe / [ ... ]
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
	TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.
	[ ... ]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.
	CUADRIELLO, Jaime (1998): “El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de la Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746”, en <i>Tiempos de América</i> , n. 2, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 3-18.
	CUADRIELLO, Jaime (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en <i>Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana</i> , [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.
	CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.
	CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.
	DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

**Cat. 273****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe del patrocinio
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de patrocinio
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / rosas / corona
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / Juan Diego
<b>Inscripciones</b>	N. S. de Guadalupe de Mejico
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

[ ... ]

**Bibliografía** BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1998): “El discurso de la ceremonia de jura: un estatuto visual para el reino de la Nueva España. El caso del patronato Guadalupano de 1746”, en *Tiempos de América*, n. 2, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, pp. 3-18.

CUADRIELLO, Jaime (2000): “Del escudo de armas al estandarte armado”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, [cat. exposición], México, Museo Nacional de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 32-49.

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.



## Cat. 274



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Árbol genealógico de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Acámbaro
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, mediados
<b>Ubicación act.</b>	Acámbaro, Santuario de Guadalupe, sacristía

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / árbol / corona / órgano / espada / cruz / serpiente
<b>Conceptos sgds.</b>	Encarnación de Cristo
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) David / Abraham / Jesé / Oseas / Salomón / Issac / [...] / José
<b>Inscripciones</b>	AB ABRAHAM USQUE AD DAVID GENERATIONE [...]
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.  TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.  [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus.  CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.  CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.  DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].  DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93.

## Cat. 275



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Virgen de Guadalupe con san Joaquín y santa Ana
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	74,9 cm x 57,4 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / estrellas / luna / lirio / rosa / corona / espejo / escalera / puerta del cielo / palma
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Joaquín / santa Ana / Trinidad (antropomorfa)
<b>Inscripciones</b>	NON FECIT TALITER OMNI NATIONI
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica. [...]
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, <i>Tiempos de América</i> , n. 18, pp. 77-93. SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina.

## Cat. 276



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El alma de la Virgen es guadalupana
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	Italia
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	12,3 cm x 6,6 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Cayetano Zampinus Antonius Baratti
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Pluma / sol / luna / lirio / doce estrellas / paloma / orbe / cruz / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Joaquín / Santa Ana / san Juan evangelista / san Juan Damasceno / Cristo / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Inscripciones</b>	<i>Anima Virginis primo creata / Corpus virguris ultimo organizatum / Vide civitatem sanction Ierusalem novam descendentem de Coelo a Deo. (Apo. C. 12. V. 2.) / Natura gratia fordum antevertere minime ausa est donem tantis perexpectavis dnec Gratia fructum suum produxisset. / Orat. V. De Nativi // S. Juan evangelista // S. Juan Damasceno</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i> <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina. STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## Cat. 277



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El alma de la Virgen es guadalupana
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México
<b>Empl. original</b>	México, templo del Pocito
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, templo del Pocito
<b>Dimensiones</b>	207 cm x 154,9 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Pluma / sol / luna / lirio / doce estrellas / paloma / orbe / cruz / libro
<b>Conceptos sgds.</b>	Inmaculada Concepción de María
<b>Personajes repr.</b>	Inmaculada / san Joaquín / Santa Ana / san Juan evangelista / san Juan Damasceno / Cristo / Dios Padre / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	<i>Protoevangelio de Santiago</i> <i>Evangelio del Pseudo Mateo</i> <i>Isaías</i> <i>Apocalipsis</i>
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. SCHENONE, Héctor (2008): <i>Santa María. Iconografía del arte colonial</i> , Buenos Aires, Educa-Editorial de la Universidad Católica de Argentina. STRATTON-PRUITT, Suzanne (1989): <i>La Inmaculada Concepción en el arte español</i> , trad. De José L. Checa, Madrid, Fundación Universitaria Española.





### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	123,5 cm x 92,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / rosas / pincel
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / san Miguel

**Fuentes liter.** BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: *Felicidad de México*, Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.

CABRERA, Miguel (1756): *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México*, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.

EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): *María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.

FLORENCIA, Francisco de (1688): *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...*, México.

SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

### Bibliografía

ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America", en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1989): "Los pinceles de Dios Padre", en *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43.

CUADRIELLO, Jaime (1995): "Atribución Disputada: ¿Quién

pintó a la Virgen de Guadalupe?” en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

FAVROS PETERSON, Jeanette (2005): “Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain”, en *The Americas*, vol. 61, n. 4, pp. 571-610.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 279



## Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	85,5 cm x 64 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / rosas / pincel
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (antropomorfo)
<b>Inscripciones</b>	Viendo Dios a la America su amada / en brazos de la Fe recién nacida / Toma el pincel, y en lámina florida / De su mano a MARIA dexa copiada: / Madre en ella le dá, tan empeñada / En ver a esta nación favorecida, / Que muestra su clemencia difundida, / Siempre que es de los hombres implorada. / En Guadalupe Indianos, allí mora / Esta madre común, esta Hermosura. / A nuestro consuelo se atesora: / Ved su amabilidad, ved su ternura, / Y que tan propia esta MARIA Señora / Que se le da Humilde fe a la Pintura
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i>, Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.</p> <p>CABRERA, Miguel (1756): <i>Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México</i>, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.</p> <p>EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): <i>María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona</i>, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.</p> <p>FLORENCIA, Francisco de (1688): <i>Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...</i>, México.</p> <p>SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i>, México, editorial Tradición.</p> <p>TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i>, México, Fondo de Cultura Económica.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in</p>

Spanish America”, en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1989): “Los pinceles de Dios Padre”, en *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43.

CUADRIELLO, Jaime (1995): “Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

FAVROS PETERSON, Jeanette (2005): “Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain”, en *The Americas*, vol. 61, n. 4, pp. 571-610.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



## Cat. 280



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El Padre Eterno pintando
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo de la Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	83,4 cm x 62,2 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / rosas / pincel
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma)
<b>Inscripciones</b>	NON FECIT TALITER OMNO NATIONE
<b>Fuentes liter.</b>	BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i> , Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.

CABRERA, Miguel (1756): *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México*, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.

EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): *María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.

FLORENCIA, Francisco de (1688): *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...*, México.

SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

### Bibliografía

ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America", en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1989): "Los pinceles de Dios Padre", en *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43.

CUADRIELLO, Jaime (1995): "Atribución Disputada: ¿Quién

pintó a la Virgen de Guadalupe?” en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

FAVROS PETERSON, Jeanette (2005): “Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain”, en *The Americas*, vol. 61, n. 4, pp. 571-610.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

## Cat. 281



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	México DF
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, primera mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, Museo Nacional de Arte
<b>Dimensiones</b>	101 cm x 76,5 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Joaquín Villeguas
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / rosas / pincel / águila
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / Juan Diego
<b>Inscripciones</b>	<i>Flores apparuerunt in terra Nostra // Datea sunt milieri alae dua Aquila magnae // Ecce tu pulchra es amica mea // ipse creavit illam in Spiritu Santo // In manibus meis descripsite // Thronus meus in columna nubis // Non fecit taliter omni nationi // Dios qual pintor Soberano / gastar quiso lindas flores, / y a Maria con mil primores / copió, como de su mano: / Lienzo ministró el Indiano / de toscó humilde sayal / en su capa y sin igual / se veé con tanta hermosura, que indica ser tal pintura / Obra sobre Natural</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i>, Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.</p> <p>CABRERA, Miguel (1756): <i>Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México</i>, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.</p> <p>EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): <i>María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona</i>, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.</p> <p>FLORENCIA, Francisco de (1688): <i>Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...</i>, México.</p> <p>SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i>, México, editorial Tradición.</p> <p>TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i>, México, Fondo de Cultura Económica.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America", en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and</i></p>

*Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1989): “Los pinceles de Dios Padre”, en *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43.

CUADRIELLO, Jaime (1995): “Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

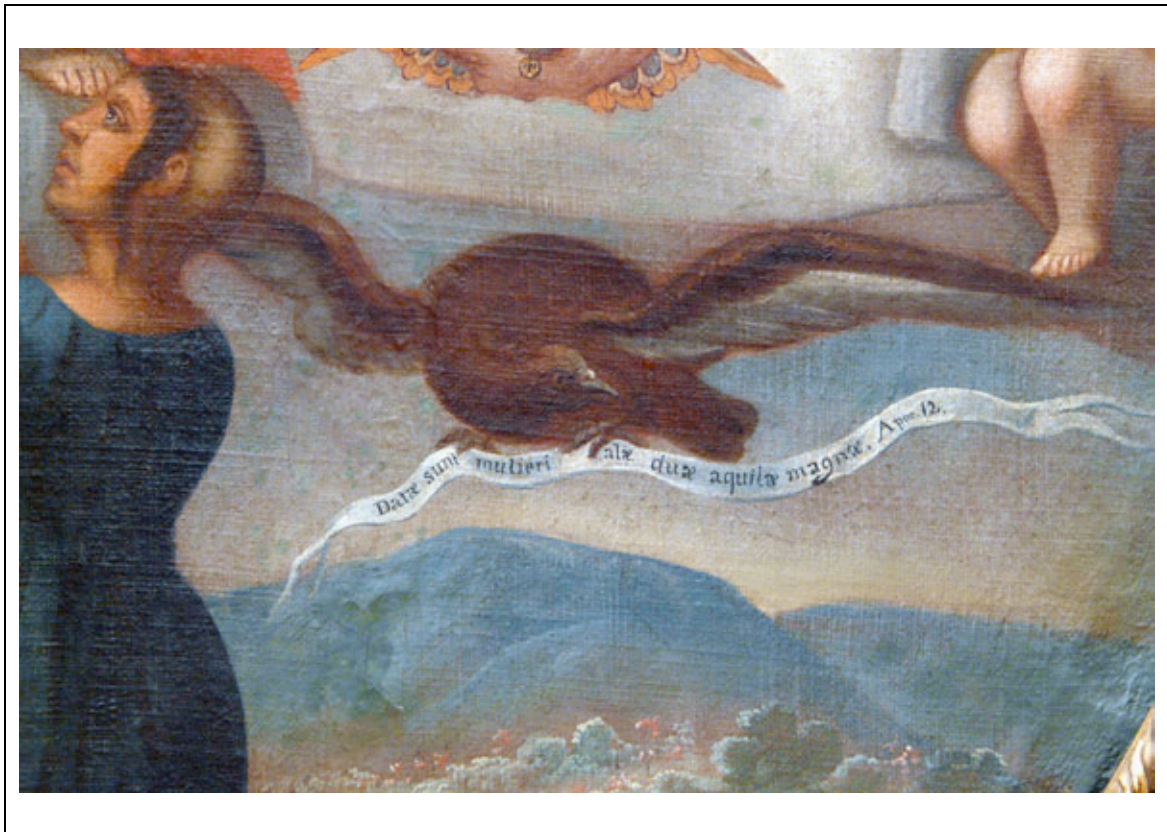
CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

FAVROS PETERSON, Jeanette (2005): “Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain”, en *The Americas*, vol. 61, n. 4, pp. 571-610.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.







### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Dios Hijo pintando a la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Querétaro
<b>Empl. original</b>	Querétaro, templo de la Congregación
<b>Datación</b>	1765, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Querétaro, templo de la Congregación
<b>Dimensiones</b>	140 cm x 120 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / rosas / pincel
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma)
<b>Fuentes liter.</b>	BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i> , Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga. CABRERA, Miguel (1756): <i>Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México</i> , México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso. EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): <i>María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona</i> , México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana. FLORENCIA, Francisco de (1688): <i>Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...</i> , México. SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.
<b>Bibliografía</b>	ALCALÁ, Luisa Elena (2009): “The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America”, en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i> , [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73. BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (1989): “Los pinceles de Dios Padre”, en <i>Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX</i> , México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43. CUADRIELLO, Jaime (1995): “Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana

(ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

FAVROS PETERSON, Jeanette (2005): “Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain”, en *The Americas*, vol. 61, n. 4, pp. 571-610.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Dios Espíritu Santo pintando a la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	San Juan Tilapa
<b>Datación</b>	Siglo XVII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	San Juan Tilapa, iglesia parroquial

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Juan Sánchez Salmerçon o Hipólito de Rioja (atrib.)
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / rosas / pincel / lirio
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (antropomorfo) / san Miguel / san Gabriel
<b>Inscripciones</b>	<i>Ecce ancilla Dominio tabula sum pictoria pingatin me quod volverit fiat mi hie secund verbu tuu</i>
<b>Fuentes liter.</b>	<p>BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i>, Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.</p> <p>CABRERA, Miguel (1756): <i>Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México</i>, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.</p> <p>EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): <i>María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona</i>, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.</p> <p>FLORENCIA, Francisco de (1688): <i>Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...</i>, México.</p> <p>SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i>, México, editorial Tradición.</p> <p>TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i>, México, Fondo de Cultura Económica.</p>
<b>Bibliografía</b>	<p>ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America", en KASL, Ronda (ed.), <i>Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World</i>, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.</p> <p>BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i>, México, Taurus.</p> <p>CUADRIELLO, Jaime (1989): "Los pinceles de Dios Padre", en</p>

*Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43.

CUADRIELLO, Jaime (1995): “Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

FAVROS PETERSON, Jeanette (2005): “Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain”, en *The Americas*, vol. 61, n. 4, pp. 571-610.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



**Cat. 284****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	La Santísima Trinidad pintando a la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII
<b>Ubicación act.</b>	Valladolid, España (colección particular)

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / estrellas / rosas / pincel
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (antropomorfo) / Juan Diego

**Fuentes liter.** BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: *Felicidad de México*, Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga.

CABRERA, Miguel (1756): *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México*, México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso.

EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): *María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona*, México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana.

FLORENCIA, Francisco de (1688): *Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...*, México.

SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis*, México, editorial Tradición.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): *Tetsimonios históricos guadalupanos*, México, Fondo de Cultura Económica.

### Bibliografía

ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America", en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.

BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.

CUADRIELLO, Jaime (1989): "Los pinceles de Dios Padre", en *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43.

CUADRIELLO, Jaime (1995): "Atribución Disputada: ¿Quién

pintó a la Virgen de Guadalupe?” en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

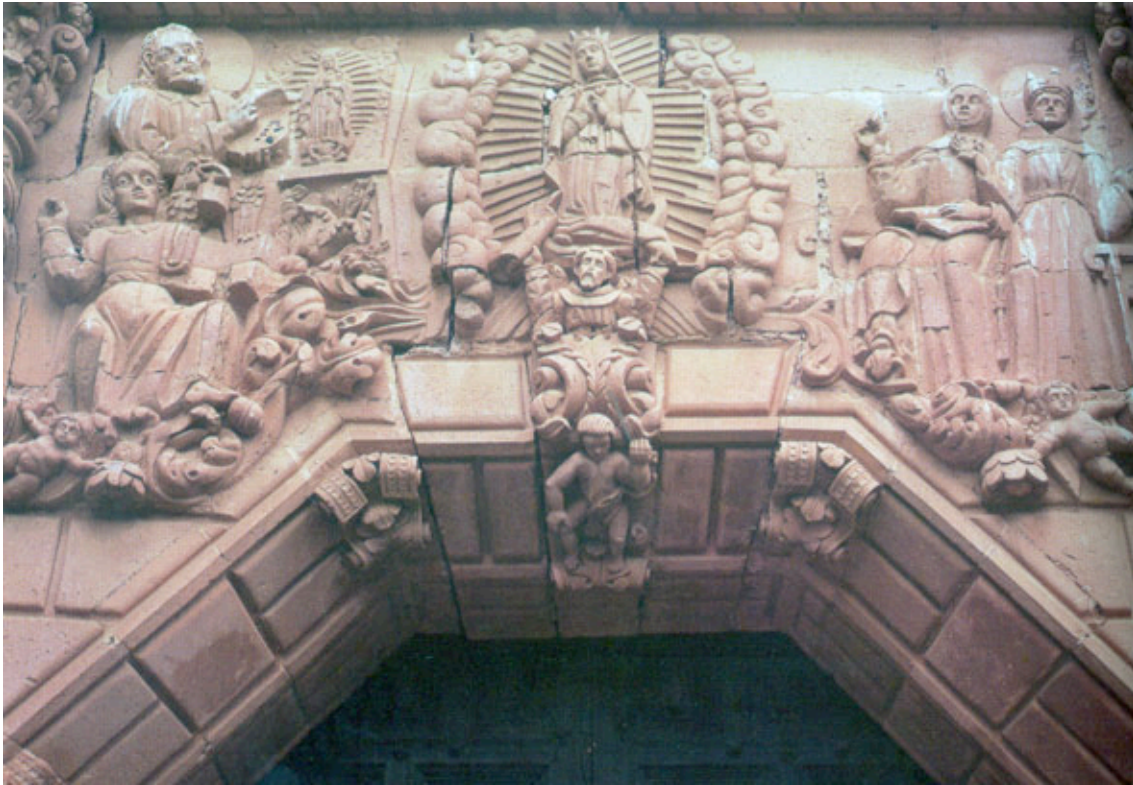
FAVROS PETERSON, Jeanette (2005): “Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain”, en *The Americas*, vol. 61, n. 4, pp. 571-610.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García

**Cat. 285****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Visión guadalupana de san Lucas, san Juan evangelista, Duns Scoto y sor María de Ágreda
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Localidad</b>	Guadalupe, Zacatecas
<b>Empl. original</b>	Guadalupe, Colegio de Propaganda Fide, Iglesia, fachada
<b>Datación</b>	1707-1721, ca.
<b>Ubicación act.</b>	Guadalupe, Colegio de Propaganda Fide, Iglesia, fachada

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Personas implic.</b>	Fray Margil de Jesús
<b>Técnica</b>	Altorrelieve en piedra
<b>Género</b>	Imagen apologética
<b>Elementos sgts.</b>	Sol / luna / pincel / pluma / cátedra
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Lucas evangelista / san Juan evangelista / Duns Scoto / sor María de Ágreda / san Francisco
<b>Fuentes liter.</b>	BECERRA TANCO, Luis (1995) [1675]: <i>Felicidad de México</i> , Introducción, notas y versión de Roberto Mendirichaga, Monterrey, Roberto Mendirichaga. CABRERA, Miguel (1756): <i>Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México</i> , México, Imprenta del real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso. EGUIARA Y EGUREN, José de (1757): <i>María Santísima pintándose milagrosamente en su bellísima Imagen de Guadalupe de México, saluda a la Nueva España y se constituye su patrona</i> , México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana. FLORENCIA, Francisco de (1688): <i>Estrella del norte de México, aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este Nuevo Mundo en la cumbre de el cerro de el Tepeyac orilla del mar Tezcucano, a un natural recién convertido...</i> , México. SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición. TORRE VILLAR, Ernesto de la, NAVARRO DE ANDA, Ramiro (ed.) (2004): <i>Tetsimonios históricos guadalupanos</i> , México, Fondo de Cultura Económica.

### Bibliografía

- ALCALÁ, Luisa Elena (2009): "The image and its Maker. The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America", en KASL, Ronda (ed.), *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, [catálogo exposición], Indianapolis Museum of Art, Indiana, pp. 55-73.
- BRADING, David (2002): *La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición*, México, Taurus.
- CUADRIELLO, Jaime (1989): "Los pinceles de Dios Padre", en *Maravilla americana, variantes de la iconografía guadalupana siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural de Occidente, pp. 33-43.

CUADRIELLO, Jaime (1995): “Atribución Disputada: ¿Quién pintó a la Virgen de Guadalupe?”, en GUTIÉRREZ HACES, Juana (ed.), *Los discursos en el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 231-257.

CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), *La iglesia católica en México*, México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en *Artes de México*, n. 29, pp. 10-23.]

CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205.

CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229.

DE LA MAZA, Francisco (1984): *El guadalupanismo mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951].

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (2011): “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América*, n. 18, pp. 77-93.

FAVROS PETERSON, Jeanette (2005): “Creating the Virgin of Guadalupe: The Cloth, the Artist, and Sources in Sixteenth-Century New Spain”, en *The Americas*, vol. 61, n. 4, pp. 571-610.

MUES ORTS, Paula (2001): “Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura”, en *El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 29-59.



- Página en blanco -

La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales  
Sergi Doménech García



**Cat. 286****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Patrocinio de san Miguel como ángel custodio de la Nueva España y de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1750, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, Archivo Histórico Basílica de Guadalupe
<b>Dimensiones</b>	25,8 cm x 16 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Miguel Cabrera Baltasar Troncoso
<b>Técnica</b>	Grabado
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / sol / estrellas / cruz / orbe / llaves / dragón siete cabezas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupeana / san Miguel / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / san Pedro
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), <i>La iglesia católica en México</i> , México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en <i>Artes de México</i> , n. 29, pp. 10-23.] CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.

**Cat. 287****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Patrocinio de san Miguel como ángel custodio de la Nueva España y de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1760
<b>Ubicación act.</b>	Guanajuato, Universidad de Guanajuato
<b>Dimensiones</b>	187 cm x 107 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / sol / estrellas / cruz / orbe / llaves / dragón siete cabezas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Miguel / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / san Pedro
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), <i>La iglesia católica en México</i> , México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en <i>Artes de México</i> , n. 29, pp. 10-23.] CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.

**Cat. 288****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Patrocinio de san Miguel como ángel custodio de la Nueva España y de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1770, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, Galeria Coloniart, colección Felipe Siegel, Anna y Andrés Siegel
<b>Dimensiones</b>	184 cm x 126 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Autor</b>	Santiago Cristóbal de Sandoval
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / sol / estrellas / cruz / orbe / llaves / dragón siete cabezas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Miguel / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / san Pedro
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), <i>La iglesia católica en México</i> , México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en <i>Artes de México</i> , n. 29, pp. 10-23.] CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.

## Cat. 289



### Datos de enunciado único

<b>Título</b>	Patrocinio de san Miguel como ángel custodio de la Nueva España y de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	Siglo XVIII, segunda mitad
<b>Ubicación act.</b>	México, colección Rodrigo Rivero Lake
<b>Dimensiones</b>	120 cm x 86 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / sol / estrellas / cruz / orbe / llaves / dragón siete cabezas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Miguel / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / san Pedro / Juan Diego
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), <i>La iglesia católica en México</i> , México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en <i>Artes de México</i> , n. 29, pp. 10-23.] CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.



**Cat. 290****Datos de enunciado único**

<b>Título</b>	Patrocinio de san Miguel como ángel custodio de la Nueva España y de la Virgen de Guadalupe
<b>Cód. Iconclass</b>	11F9(+ Virgen de Guadalupe de México)
<b>Descr. Iconclass</b>	Virgen de Guadalupe de México
<b>País</b>	México
<b>Datación</b>	1770, ca.
<b>Ubicación act.</b>	México, colección Rodrigo Rivero Lake
<b>Dimensiones</b>	205 cm x 127 cm

## Datos de enunciado múltiple

<b>Cultura</b>	Barroco
<b>Técnica</b>	Óleo sobre lienzo
<b>Género</b>	Imagen de devoción
<b>Elementos sgts.</b>	Luna / sol / estrellas / cruz / orbe / llaves / dragón siete cabezas
<b>Conceptos sgds.</b>	Imagen <i>acheiropoietas</i>
<b>Personajes repr.</b>	Guadalupana / san Miguel / Dios Padre / Cristo / Espíritu Santo (paloma) / san Pedro
<b>Fuentes liter.</b>	SÁNCHEZ, Miguel, (1981) [1648]: <i>Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la Ciudad de México, celebrada en su historia, con la profecía del capítulo doze del Apocalipsis</i> , México, editorial Tradición.
<b>Bibliografía</b>	BRADING, David (2002): <i>La Virgen de Guadalupe. Imagen y tradición</i> , México, Taurus. CUADRIELLO, Jaime (1997): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en SIGAUT, Nelly (ed.), <i>La iglesia católica en México</i> , México, Colegio de Michoacán, pp.265-292 [primera versión, (1995): “Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila”, en <i>Artes de México</i> , n. 29, pp. 10-23.] CUADRIELLO, Jaime (2001): “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 61-205. CUADRIELLO, Jaime (2004): “Zodiaco Mariano. Una alegoría de Miguel Cabrera”, <i>Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México</i> [catálogo exposición], México, Museo Basílica de Guadalupe, Museo Soumaya, pp. 19-229. DE LA MAZA, Francisco (1984): <i>El guadalupanismo mexicano</i> , México, Fondo de Cultura Económica [1ª ed. de 1951]. GRANADOS SALINAS, Rosario Inés (2001): “Una travesía con olor a yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac”, en <i>El Divino pintor. La creación de María de Guadalupe en el taller celestial</i> [cat. exp.], México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo de Historia de Monterrey, pp. 207-235.